



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**MAESTRÍA EN HUMANIDADES  
“GÓNGORA Y EL ENCANTO DE LA MUJER”**

**TESIS PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HUMANIDADES**

**PRESENTA:  
LIC. LIS MONTOYA HERNÁNDEZ**

**ASESOR DE TESIS: DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ  
GARCÍA.**

**LECTORAS DE TESIS: DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN.  
MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ.**

**MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DE 2011.**

## ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN** p. 1

**Capítulo 1: El estado editorial de los sonetos amorosos gongorinos.**

1.1 La tradición de la publicación de la obra de Luis de Góngora:

*El Manuscrito Chacón.* p. 14.

1.2 Un impreso problemático. p. 16.

1.3 El *Impreso de Hoces*. Seguidor del *Impreso de Vicuña*. p. 19.

1.4 Las ediciones modernas: El caso de la edición de Madison. p. 20.

**Capítulo 2: El inicio del camino poético de Góngora en “Ya besando unas manos cristalinas”.**

2.1 Antecedentes. p. 24.

2.2 Análisis del soneto. p. 26.

2.3 Los inicios del mundo de representación gongorino. p. 49.

**Capítulo 3: La mujer inalcanzable en el soneto “Si ya la vista de llorar cansada”.**

3.1 Antecedentes. p. 53.

3.2 Análisis del soneto. p. 54.

3.3 Un canto a la soledad en el mundo de representación gongorino. p. 75.

**Capítulo 4: “Si Amor entre las plumas de su nido”. La divinización de la mujer en la poesía de Góngora.**

4.1 Antecedentes. p. 77.

4.2 Análisis del poema. p. 78.

4.3 La mujer divina en el mundo poético de Góngora. p. 102.

**CONCLUSIONES** p. 104.

**BIBLIOGRAFÍA** p. 108.

## INTRODUCCION

Uno de los autores más importantes del Siglo de Oro español fue D. Luis de Góngora y Argote. Su obra consta principalmente de composiciones del género lírico: sonetos, letrillas, romances, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *Fábula de Píramo y Tisbe* y las *Soledades*, pero también cultivó el género dramático con su comedia *Las firmezas de Isabela*, y dos obras inconclusas: *El doctor Carlino* y la *Comedia Venatoria*.

Para el presente trabajo, se realizó un análisis de tres de sus sonetos amorosos: “Ya besando unas manos cristalinas” (1582), “Si ya la vista de llorar cansada” (1594) y “Si Amor entre las plumas de su nido” (1603)<sup>1</sup>, por lo cual, es menester acercarnos a una de las formas poéticas más representativas de la obra del autor. Sin embargo, para comenzar es necesario destacar algunos puntos importantes acerca del soneto, cómo y dónde fue creado, su introducción a España y la manera en que don Luis de Góngora utilizó este tipo de versificación.

Para los críticos, los primeros sonetos hallados se catalogan hacia el S. XIII en Italia<sup>2</sup>. En ellos se puede observar un continuo juego dialéctico entre las diversas partes que lo componen, desde entonces se cuenta con la medida estándar del poema: composiciones compuestas de catorce versos endecasílabos.

---

<sup>1</sup> Se decidieron estos tres sonetos porque en ellos se notan claramente las adaptaciones de los tópicos a los cuales recurrió Góngora: la *descriptio puellae*, el ave fénix, tópicos petrarquistas acerca de la mujer, la *red de amor*, entre otros que serán abordados conforme avance el presente estudio. Sin embargo, en otros poemas sí existen adaptaciones pero no tan notoriamente como en estas composiciones.

<sup>2</sup> Las primeras composiciones halladas corresponden al poeta italiano Giacomo da Lentino, escritas entre 1215 y 1233. Parece ser que a este hombre con características cultas fue a quien primero se le ocurrió combinar esta manera de versificación. Así, sus sonetos tienen una terminación ABABABAB en los cuartetos y CDECDE en los tercetos. A estos primeros sonetos se les denominaba *sonetti* en italiano, que quiere decir, “pequeñas cancioncillas o sonidos”. Elías L. Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 1993, p. 1.

En esos primeros poemas, se puede notar en su estructura compositiva que cada verso se dividía en dos hemistiquios aunque con el paso del tiempo, las formas estructurales en los versos fueron modificándose<sup>3</sup>.

Lo que no debemos pasar por alto es que un soneto siempre llevará una construcción bien definida. Con esto nos referimos a que el poema debe ser desplegado de una manera ordenada y clara, donde el asunto o tema debe desarrollarse gradualmente desde el principio hasta el final y justamente el último verso debe cerrar completa y magistralmente el asunto expuesto al principio del mismo.

Sin duda, los poetas que lograron amalgamar este estilo de poesía fueron los italianos Dante Alighieri y Francesco Petrarca, los cuales prontamente lograron influir a todos los poetas contemporáneos a ellos y posteriormente más allá de sus fronteras, es decir, a España<sup>4</sup>.

Tras su llegada a este país, el soneto fue adoptado como una de las formas más excelsas de versificación. Tendremos entonces a varias figuras destacadas entre las que sobresale Iñigo López de Mendoza (el primer marqués de Santillana), el cual intentó componer sonetos hechos al itálico modo. Lo que es importante mencionar es que este autor incorporó nuevos temas como lo eran el erotismo, la filosofía y lo moral. No obstante, los dos autores más reconocidos en España por amalgamar este tipo de composiciones poéticas fueron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.

---

<sup>3</sup> Fue en el mismo S. XIII cuando autores como Guittone d'Arezzo (1230-1294) incorporaron lo que sería la estructura métrica más constante del soneto: ABBAABBA, en los cuartetos y CDCDCD en los tercetos. *op. cit.*, p. 2.

<sup>4</sup> “En Petrarca quien fue considerado el “padre del soneto”, notamos uno de los principales temas de los mismos: el canto hacia la mujer inalcanzable. Cuando el poeta aretino se enamora de su bella dama: Laura, ésta se volverá en el máspreciado símbolo de su poesía y en cada uno de sus poemas podemos notar la clara tendencia hacia un erotismo sutil, pero cargado de hermosura. Este tipo de temas se fueron heredando en otros poetas italianos y después será trasladada esta herencia a España, consolidándose este tipo de poemas “fechos al itálico modo” como el tan conocido *Petrarquismo*.” Efrén Núñez Mata, *Historia y origen del Soneto*, Botas, México, 1967, p. 10.

La crítica apunta que los sonetos garcilasianos poseen una mayor calidad que los poemas de Boscán<sup>5</sup>. Esto se debe a que, si en un principio ambos poetas partieron imitando a los autores italianos, Garcilaso incorpora nuevos elementos a su poesía, tales como la sensualidad, el erotismo, la naturaleza, la espiritualidad, entre otros<sup>6</sup>.

Ahora bien, Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a los poemas de Garcilaso* (1580) asegura que el poeta no se conforma con tratar temas diferentes a los poetas italianos, sino que además incorpora nuevas maneras de componer sonetos, refiriéndonos con esto, a la estructura interna, así como la incorporación de nuevos temas en sus poemas. Por este motivo, la mayoría de los escritores contemporáneos a él y posteriores fijarán sus miradas en el estilo y propuesta que ejerció el poeta toledano en su país<sup>7</sup>.

Como afirma el crítico Elías Rivers, el soneto español está profundamente ligado al soneto italiano. Los cambios que sufre son mínimamente reconocibles, pero el influjo que ejerció Italia sobre los autores españoles fue de casi dos siglos, de ahí que el soneto sea una de las más comunes pero elegantes formas de composición poéticas<sup>8</sup>.

Es así como la herencia de los poetas italianos y de Garcilaso de la Vega influyó prontamente sobre autores del Siglo de Oro español, que lo cultivaron como Quevedo, Lope de Vega y Luis de Góngora.

---

<sup>5</sup> Los críticos siempre han afirmado que Boscán armó su cancionero en una especie de autobiografía dividida en dos partes significativas. Elías Rivers considera lo siguiente: “La primera, dedicada a un amor atormentado y la segunda, a un amor feliz llevado al matrimonio. Sin embargo, Garcilaso se diferencia del autor antes mencionado porque sus sonetos no llevan una secuencia organizada. Sus poemas son amorosos, de corte petrarquista e inspirado en la tradición clásica. Por ende, la crítica maneja que el poeta toledano exploró hacia nuevos temas en su poesía”. *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> La crítica siempre ha tenido discrepancias en cuanto a que si la poesía de Garcilaso posee o no elementos de erotismo, sin embargo, lo que es de notarse es el manejo de los elementos de la poesía italianista anterior a su época, esto es la imagen de la naturaleza, el amor idealizado y la belleza de la mujer, entre otros. *Vid.* Ignacio J. Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003, p. 84.

<sup>7</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 76.

<sup>8</sup> Elías Rivers, *op. cit.*, p. 8.

Entrando en materia, Góngora escribió sonetos con un gran sentido de artificio echando mano de todos los recursos que tenía de la herencia italiana en España. Sin embargo, la crítica actual se dirige hacia dos vertientes muy marcadas en cuanto al modo de escritura del poeta en sus sonetos. Mientras que unos piensan que el autor se limitó únicamente a imitar aquellos modelos de la poesía italianista del Renacimiento, otros aluden a que sus sonetos son el punto de partida hacia lo que posteriormente será conocida como la máxima obra del autor: la *Fábula de Polifemo y Galatea*.<sup>9</sup>

Los sonetos gongorinos se encuentran divididos de la siguiente manera: amorosos, fúnebres, satíricos, burlescos, y dedicatorios. Sin embargo, en el presente estudio se han tratado solamente algunas composiciones amorosas, por lo cual es pertinente exponer algunas características generales acerca de ellas.

Los primeros poemas amorosos de Góngora son fechados alrededor de 1582<sup>10</sup>, lo que evidencia que desde muy joven el poeta ya tiene el gusto por componer poesía con tema amatorio a la que le imprime gradualmente su sello personal. Sin embargo, es necesario advertir que los sonetos amorosos salieron a la luz mucho tiempo antes que los fúnebres o satíricos y ciertamente tienen una ligera tendencia a ser ejercicios basados en poesía de corte italiano, particularmente de Petrarca, debido a la constante adaptación de tópicos que se pueden notar claramente en cada uno de ellos, pero como afirma nuevamente Elías Rivers:

---

<sup>9</sup> Los principales autores que apuestan a estas teorías son Robert Jammes y Biruté Ciplijauskaitė, entre otros. Más adelante se citarán los textos que aluden a este tipo de ideas. Por el momento queda sólo como una mención.

<sup>10</sup> El criterio en cuanto a fechas de composición ha sido extraído del *Manuscrito Chacón*. Este compendio es el más fiable – según la crítica –, para poder catalogar la obra de Góngora. Más adelante, se hablará sobre dicho texto.

En el Siglo de Oro, el autor puede volver directamente a un modelo en Petrarca o en Garcilaso y limitarse anacrónicamente a la imitación de la forma y de los conceptos que constituyen ese modelo. Pero hay que reconocer también lo que el autor Harold Bloom ha llamado “the anxiety of influence”, es decir, el deseo edípico de superar al modelo consagrado; esto significa que podemos reconocer en muchos casos una progresión histórica, una relación no reversible entre tradición e innovación creadora<sup>11</sup>.

Lo que es importante mencionar es que el año de 1617<sup>12</sup> es crucial para la carrera literaria del poeta, debido a que su estancia en Madrid le trajo consigo un alejamiento abrupto de los temas amorosos (el cual se vislumbraba desde 1609) y los sonetos que prevalecen en esta época son los satíricos y burlescos. Al respecto, Robert Jammes menciona que Góngora en esta etapa ha perdido su “espíritu libre” para componer sonetos amatorios y ahora el autor se siente tan comprometido con la corte que su alejamiento de temas sentimentales lo obliga a escribir temas cortesanos<sup>13</sup>.

Pero aún cuando el poeta de Córdoba se alejó de los temas afectivos un tiempo bastante considerable, es necesario advertir que para 1620 los sonetos amatorios ven de nuevo la luz en la pluma del autor, empero, la producción de éstos nunca será la misma que la de años juveniles.

Ahora bien, en cuanto a los sonetos amorosos en general, existen estudios que realizan un análisis en conjunto y otros pocos acerca de un soneto en particular<sup>14</sup>. Esto se

---

<sup>11</sup> Elías Rivers, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> Dámaso Alonso, “La simetría bilateral”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1982, p. 141.

<sup>13</sup> Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987, p. 299.

<sup>14</sup> Los tres sonetos analizados en este estudio son poemas que la crítica ha estudiado mínimamente. Los poemas: “Ya besando unas manos cristalinas” y “Si Amor entre las plumas de su nido” tienen poquísimos estudios. El primero fue analizado por Robert Jammes en conjunto con los demás sonetos amorosos y existen en otros estudios menciones poco profundas a este poema. El segundo fue analizado por la autora Giulia Poggi en el artículo ya mencionado en este estudio y también José Pascual Buxó hace una mínima

debe a que la crítica se ha preocupado mayormente por estudiar sus obras consideradas como importantes: El *Polifemo* y las *Soledades*. Pero es conveniente detenernos a describir algunos de los análisis que contados autores han realizado acerca de la poesía amorosa de don Luis de Góngora.

Ciertamente con la aparición de la Generación del 27, la figura del poeta cordobés fue retomada por los poetas que la integraban, en especial por Dámaso Alonso, quien reivindicó al poeta con un conjunto de estudios sobre su obra, tales como: *La lengua poética de Góngora* (1950), donde se analizan problemas diversos en la obra del poeta: cultismos, hipérbatos, sintaxis y fórmulas estilísticas. Este compendio nos acerca desde un principio a entender cómo Góngora recurrió a todos estos elementos para componer sus sonetos y aunque de manera muy general se retomen poemas del autor, no es de dudarse que nos brinde los primeros análisis de algunos poemas, incluidos algunos ejemplos de corte amoroso.

*Poesía Española* (1950), en la que aporta otros artículos donde menciona, básicamente, análisis de tipo estilístico en la obra de Góngora y cómo la Estilística es la ciencia que se encarga de desentrañar el verdadero mensaje que nos transmite el autor con sus poemas, es decir, el nivel de expresividad emocional que proyectó en cada composición poética que escribió. Además este ensayo nos ofrece diversos estudios acerca de las imágenes y la sonoridad en la poesía gongorina.

*Estudios y ensayos gongorinos* (1955), donde aporta varios estudios acerca de la obra gongorina sobre cuestiones sintácticas, análisis de estilo, ambiente literario alrededor del poeta e influencia del mismo en autores posteriores a él. En este texto, también se retoman algunos sonetos amatorios del poeta. En *Obras Completas*, en los

---

mención a este poema en su libro titulado *Ungaretti y Góngora*, el cual fue utilizado en esta investigación. Sólo “Si ya la vista de llorar cansada” no posee ningún estudio en su haber.

volúmenes V, VI y VII (1978, 1982 y 1984 respectivamente), se recogen artículos anteriores y ensayos inéditos donde se destaca un estudio dedicado al italianismo en la poesía gongorina y se consultan también algunos ejemplos amorosos.

Sin lugar a dudas, los estudios realizados por este crítico fueron el punto de partida para llegar a conocer en el mundo de las letras universales la obra de Góngora, pero no debemos olvidar a otro de los grandes estudiosos del poeta cordobés: Robert Jammes, quien con su compendio *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (edición del francés al castellano en 1987), nos ofrece de manera amplia una serie de estudios tales como las tendencias petrarquistas en la poesía juvenil de Góngora, sobre todo en los sonetos amorosos y el manejo del estilo en el *Polifemo* y las *Soledades*. Además de ofrecernos un extenso análisis de la obra lírica, nos brinda un apartado acerca de la poca producción dramática que nos dejó el poeta.

A partir de los estudios arrojados por estos autores, surgen en otros tantos la inquietud de seguir reivindicando al poeta áureo y sus obras. Es así como llegan diversos textos escritos por los autores José María Micó y Antonio Carreira. Sin embargo, estos análisis tratan temas como el estilo, la transmisión textual, los romances, fama póstuma, etc., que ciertamente nos sirven para entender aún más la obra gongorina, pero el objetivo de este apartado es dar a conocer los estudios que se han forjado acerca de los sonetos amorosos.

Otro de los críticos que ha tratado la poesía amorosa de Góngora es Jesús Ponce Cárdenas, quien en su texto: *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* (2001) nos ofrece un breve apartado acerca de la lengua poética del autor donde recurre a ejemplificarnos con algunos sonetos amorosos, el estilo, la sintaxis, los acusativos griegos, entre otros y la manera en que el poeta recurre a los mismos para componer sus poemas.

También es importante puntualizar las conferencias dedicadas al poeta en su natal Córdoba, las cuales han sido fundamentales para poder consolidar la recuperación del autor y su obra. Celebrados desde 1997, dichos congresos titulados *Góngora Hoy*, arrojan diversos estudios, no sólo de obras como el *Polifemo* y las *Soledades*, sino que también los sonetos han encontrado cabida para ser analizados por críticos como Giulia Poggi: *Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?*, donde analiza de manera particular algunos aspectos del soneto amoroso retomado en este trabajo de investigación: “Si Amor entre las plumas de su nido”. Adrienne L. Martin que con su ensayo titulado: *Góngora y la visualización del cuerpo erótico*, analiza cuatro sonetos amorios del poeta, uno de los cuales también se analiza en este trabajo: “Ya besando unas manos cristalinas”.

Es así como hemos notado que los sonetos amorios de Góngora han sido retomados por críticos sobresalientes, los cuales realizan trabajos de análisis acerca de ellos, pero es importante mencionar que los poemas son abordados de manera muy general donde casi siempre se excluyen cuestiones más particulares de los mismos. Partiendo de esta idea y conociendo los anteriores estudios, surgió la inquietud de analizar los poemas amorios de Góngora, pero lo que hay que puntualizar es que no solamente se estudiarán los sonetos en su aspecto formal, sino que además se abordará uno de los temas poco analizados por la crítica: la visión y el encanto de la mujer.

El análisis de cada uno de los poemas parte de la idea, ya señalada por Robert Jammes<sup>15</sup>, de que la dama es el eje central de los sonetos amorios del poeta; es ella quien atrae constantemente al amante en cuestión y absorbe sus reflexiones y

---

<sup>15</sup> “El primer rasgo común de estos sonetos es, evidentemente, que todos giran alrededor de la mujer, y de la mujer en tanto que objeto de amor; que este sentimiento sea abiertamente proclamado o discretamente sugerido, que el poeta hable en su nombre o en nombre ajeno, el amor está siempre presente, indisolublemente ligado a la mujer, la cual no parece tener otra razón de existir que la de ser amada”. Robert Jammes, *op. cit.*, p. 300.

sentimientos. Es así como el objetivo de esta investigación es dar a conocer de la manera más detallada posible cómo Góngora tiene su propia manera de describir a la mujer en algunos de sus sonetos amorosos.

El esquema de la tesis se encuentra dividido en cuatro capítulos. En el primero se rinde cuenta de la tradición textual de los sonetos, es decir, en qué estado editorial se encuentran, cómo ha estudiado la crítica dicho asunto y cómo la edición que sirve de texto base en el cual se apoyan los críticos para analizar la obra del poeta cordobés es *El Manuscrito Chacón*. Posteriormente, se encuentran los tres capítulos dedicados a los sonetos amorosos, en cada uno de ellos se analiza una composición en particular, las cuales se han mencionado anteriormente.

En cada apartado se estudia el poema correspondiente en cuanto a su estructura compositiva y en cuanto a la dinámica del proceso al que da expresión. Se toman en cuenta la entonación y el ritmo que marcan el avance del soneto, algunos aspectos de la sintaxis que lo caracteriza, las figuras retóricas que lo componen, las peculiaridades léxicas que lo constituyen y se sopesa y valora cómo todos esos elementos se conjuntan con el estilo de la composición. Se detecta también el manejo de los tópicos a los que recurrió el poeta áureo para escribir su poesía amorosa, sin olvidar la visión y el encanto que poseen las mujeres que nos describe Góngora, damas que con su belleza atraen a sus amantes hacia el marco erótico o contemplativo – según sea el caso – y cómo los mismos quedarán prendados por la hermosura de sus mujeres.

Al final de cada capítulo se incluye – a manera de conclusión y basándonos en el crítico Raúl Dorra -, una breve explicación acerca del mundo de representación gongorino. El crítico explica que el modo de escritura del autor no se basa en un mero ejercicio imitativo, sino que toda la literatura tópica en la que se basó el poeta es, en un principio, la base fundamental para la composición de sus poemas. No obstante, de

ninguna manera dichos modelos son copiados al pie de la letra, sino que el autor de manera sutil los refuncionaliza y les brinda su sello personal y particular de forma gradual.

Es por ello que se escogieron tres poemas de diferentes años de composición, para que se pueda distinguir cómo don Luis fue adaptando esos tópicos a su tiempo de vida como poeta en tres diferentes momentos de su carrera literaria. Para poder justificar este punto, fue necesario recurrir a Dámaso Alonso y su explicación de que el fin de la crítica es dar indicios de cómo un autor plasma su sensibilidad en el momento de transcribir sus ideas y de que la realidad palpable de un texto debe llevar al conocimiento profundo de un autor y lo que quiere expresar a través de su obra literaria.

Para Dámaso Alonso existen dos niveles de conocimiento: uno es el papel del lector en la revisión de un poema y cómo la estructura compositiva que tiene nos obliga a entender el posible mensaje que tenga para nosotros. El segundo nivel es acerca del papel del crítico de la obra en cuestión, el cual posee una capacidad intuitiva superior a la de un lector común y así puede establecer un juicio crítico sobre la misma estudiando desde sus más hondas capas el tipo de poema y cuál puede ser el mensaje que aporta. No obstante, para el maestro Alonso, existe un tercer conocimiento que es la sensibilidad, tanto del poeta como del crítico de la obra analizada, quienes en conjunto brindan el verdadero significado de la obra literaria, en este caso, de cada uno de los poemas, el cual es detectar el sentimiento que el poeta plasmó en cada línea. Aludiendo a otros críticos como Benedetto Croce, Alonso advierte que la poesía es un pequeño universo alterno a la realidad cotidiana, donde las ideas que plasme el autor son fundamentales para entender ese cosmos creado a través de su estilo y de su sensibilidad<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Dámaso Alonso, *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971, p. 400.

Es por esto que el presente análisis apunta constantemente a que el poeta cordobés no es un autor impersonal como en algún momento se ha sostenido, porque en cada composición plasma su sello inconfundible. Si bien es cierto que algunos tópicos y convenciones son básicos para la escritura de los sonetos, se insiste en que el autor se encuentra inmerso en cada palabra, las cuales fueron colocadas estratégicamente para formar su propio universo. Amparándose en métodos de escritura y en elementos preciosistas, el poeta se manifestará, por decirlo de alguna manera, en cada verso de sus sonetos; por ello es necesario analizar cada uno de sus conceptos así como en la forma específica en que se expresan para desentrañar el mensaje que Góngora propone en cada poema.

Y precisamente en los sonetos amorosos es donde nos toparemos con la gran afluencia de sentimientos y goce de los sentidos pocas veces visto en otros autores. Pero también observaremos las descripciones de las mujeres en cada uno de los poemas y cómo ellas atraen con su encanto a sus amantes fieles que profesan amor por las mismas.

De este manera, conforme avance la investigación, se observará cómo Góngora experimentó, con los diferentes recursos que se le presentaron, lo que muchos críticos nombran laboratorio poético, donde el autor no sólo realizó un ejercicio imitativo, sino, por el contrario, la tenacidad con la que refuncionalizó los recursos y tópicos renacentistas es de una calidad y de una fuerza incomparables y su estilo personal radica en cada concepto que manejó y cada verso que compuso.

## Capítulo 1. El estado editorial de los sonetos amorosos gongorinos

La investigación de tesis que se va a realizar acerca de tres sonetos amorosos del autor Luis de Góngora y Argote, obliga a la tarea de buscar entre todas las ediciones que circulan acerca de los mismos, la que se acerca más al texto original o *Textus Receptus*, es decir, el texto base que ocupa la crítica enfocada al autor y su obra.

Como es sabido, durante el siglo XX, el crítico que retomó de forma señalada la figura de don Luis fue el maestro Dámaso Alonso, quien reivindicó al poeta cordobés con una serie de estudios sobre su obra. Después de él, es necesario tomar en cuenta los estudios arrojados actualmente por otros autores como Robert Jammes y Antonio Carreira, entre otros, que complementan de manera sucinta este apartado.

Otra autora que ha analizado los sonetos gongorinos es Biruté Cipliauskaitė. En su prólogo a la edición de los *Sonetos Completos*, apunta que no existía (1981) por el momento una publicación crítica íntegra acerca de los mismos: “Tampoco la presente edición – nos dice -, aspira al título de una edición completa. Su propósito es, ante todo, presentar el material recopilado para estudios ulteriores. No se ofrece, pues, como una edición definitiva, sino más bien como una invitación a crítica y a correcciones que sean necesarias”<sup>17</sup>.

Tomando en consideración la nota anterior, se puede constituir un juicio en cuanto al estado editorial de los sonetos, pero no es posible establecer una edición en particular como crítica, más bien de lo que trata este capítulo es de plantear, a partir del texto base y tomando en cuenta las ediciones que se lograron recopilar para el análisis,

---

<sup>17</sup> Información recogida de la nota preliminar a la edición de los *Sonetos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Universidad de Madison, E.U.A., 1981, pp. 1-2.

el estado editorial en que se encuentran los poemas del autor español, así como los cambios o variantes que han sufrido con el tiempo.

### 1.1 La tradición de la publicación de la obra de Luis de Góngora: *El Manuscrito Chacón*.

Existen diversos problemas alrededor de la obra del poeta. Uno de ellos es la dificultad en las fechas de composición de sus obras, en especial de los sonetos, debido a que Góngora no conservaba textos originales o simplemente los regalaba a sus allegados. Por lo tanto, es difícil establecer una cronología exacta de cada uno de sus poemas u obras dramáticas. Con lo cual el testimonio más cercano y el cual ocupa de base la crítica es el *Manuscrito Chacón*, compendio de tres tomos que contiene toda la obra del poeta áureo recopilada por Don Antonio Chacón y Ponce de León en el año de 1628, tan sólo un año después de la muerte del poeta.

Este manuscrito ha sido estudiado por Carreira en su texto *Gongoremas*, donde aclara muchas cosas que anteriormente D. Alonso no tomó en cuenta del mismo. Entre las cosas que evaluó Carreira sobre el manuscrito están las siguientes:

- El corpus de las obras gongorinas es seguro.
- Las fechas de composición de cada poema son de notable precisión.
- Aclara circunstancias y menciones especiales de los poemas.
- Señala posibles lagunas textuales.
- En el tomo II, se agrega un aparato o indicaciones acerca de cuáles poemas son considerados “dudosos”.
- Se colocan grabados y retrato del autor.
- Se agregan los últimos 43 versos de la *Soledad Segunda*.

Pero también señala puntos negativos acerca de él:

- Excluye sátiras personales, poesías de tono burlesco de origen auténtico.
- Se omite el fragmento de la *Comedia Venatoria* (la cual es atribuida al poeta).
- Impone usos lingüísticos ajenos al poeta.
- Comete errores de variantes.
- Existen omisiones de algunas letrillas, sonetos y décimas.
- Carece de epígrafes<sup>18</sup>.

Con todo esto, el crítico gongorista brinda nuevos datos con los cuales podemos darnos cuenta del estado en el que se encuentra el texto base<sup>19</sup>.

Pero se debe considerar que en realidad no se cuenta con un texto original, es decir, no existe un manuscrito autógrafo del poeta, debido a que no se preocupó por publicar en vida sus obras, y como el más confiable es el *Manuscrito Chacón*, no se puede tachar de poco seguro, es simplemente el testimonio en el cual se basa la crítica. Aún así, las anotaciones de Carreira son pertinentes para seguir la tradición textual de la poesía del autor cordobés.

Otro de los puntos que estudió el crítico es el siguiente. El *Manuscrito Chacón* sirvió de base para dos testimonios más que datan del S. XVII: El *Manuscrito Estrada* y el *Manuscrito Rennert*, ambos descendientes directos del texto base, ya que las características entre los tres son muy similares<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Antonio Carreira, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 83-84.

<sup>19</sup> Es pertinente señalar que algunos de estos elementos citados son importantes porque en el *Manuscrito Chacón*, los sonetos amorosos no contienen epígrafes. Sin embargo, el orden cronológico y las fechas de composición de cada poema amoroso son precisos y eso sirve, en gran medida, para confiar en el criterio del texto base. De ahí que varios críticos confíen en este manuscrito y lo consideren como el más fidedigno para estudiar los sonetos amorosos del poeta.

<sup>20</sup> Antonio Carreira, *op. cit.*, pp. 104-108.

## 1.2 Un Impreso problemático.

Si Antonio Carreira profundizó en el estudio acerca del *Manuscrito Chacón*, Dámaso Alonso se ocupó de uno de los impresos que a través de los años ha causado controversia en la crítica por las características que posee. En el año de 1627, meses después de la muerte del poeta, salió a la luz el volumen *Obras en verso del Homero español, Luis de Góngora. Que recogió Juan López de Vicuña*, el cual contenía los privilegios necesarios para ser impreso. También aparecían la tasa, la advertencia y el mensaje del compilador, que afirma que 20 años antes de la muerte del poeta comenzó la recopilación de sus obras, excluyendo las poesías que Góngora escribió siete años antes de su muerte.

El problema de este impreso consiste en que el autor quedó en bancarrota en Madrid años antes de su deceso. Dámaso Alonso advierte que el poeta comenzó a preocuparse de sacar a la luz toda su obra, aun cuando era poco común que los poetas del siglo XVII se inquietaran por ello, pero por la falta de dinero, decidió sacar sus obras al público.

En el estudio que antecede a la edición facsímil, D. Alonso comenta que el cordobés mandó en 1623 una carta al editor Cristóbal de Heredia, con el fin de explicarle que deseaba llevar a la imprenta sus obras ante su inminente muerte:

“...Yo traio en buen punto la [impre]cción y enmienda de mis borriones, que estarán estampa [os] para Naudad; porque señor, fallo que deuo de [conde]nar y condeno mi silencio, pudiendo valerme [dine]ros y descanso alguna vergüença que me costarán las puerilidades que daré al molde”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> *Obras en verso del Homero español. Que recogió Juan López de Vicuña*, ed. de Dámaso Alonso, Clásicos Hispánicos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, p. XIII.

Sin embargo, pasada la navidad del mismo año, el impreso nunca salió y lo más importante que nos expone el crítico es que cuando el poeta llevaba sus composiciones a la imprenta, éstas sufrían tachaduras o cambios que al final representaban un problema para Góngora.

Sucede que para 1625, el autor se encontraba sumamente enfermo y preocupado por dejarle a su familia algún tipo de herencia. Fue entonces cuando decidió donarle a su sobrino don Luis de Saavedra toda su obra. Si se revisa el epistolario, se podrá notar que el poeta no tenía buena relación con su familiar, pero aun así decidió dejarle todos sus escritos. Lo que el crítico también nos hace saber es que en esa donación se habló de “obras en prosa”. Y aunque la crítica considera el epistolario como tal: ¿a cuáles obras en prosa se refería Góngora? D. Alonso advierte que probablemente se refería a la serie de cartas que poseía, pero que aún así, las cartas no tienen el peso suficiente para ser consideradas como obra prosística.

Finalmente, en 1627, salió el *Impreso de Vicuña*. Con esto, comenzaron los ataques hacia este compendio. Uno de ellos es la acusación inquisitorial y la otra las condenaciones de la gente de letras, entre ellas, el Padre Pineda, quien tras haber tenido rencillas anteriores con Góngora, ordena que se retire de inmediato el impreso, debido a las tantas falsedades que el mismo posee y a los temas tan obscenos que se manejaban en las poesías. Es así que se decreta que el compilador sea llevado a juicio: “Que se recoja por libro sin Autor y dedicatoria falsa. Y para saber el motiuo que tuuo en poner la dedicatoria, sea examinado Juan López de Vicuña”<sup>22</sup>.

Al ser llevado ante la Inquisición, éste aseguró haberse basado en un manuscrito anterior de las obras gongorinas: El *Manuscrito de Salierne*, el cual contenía las últimas poesías del cordobés. Pero pese a que aclarara que conoció al poeta y hasta fue su amigo,

---

<sup>22</sup> *op. cit.*, p. XXX.

Vicuña nunca pudo demostrar lo contrario y, por ende, se le culpó de falsificar los requisitos y el testimonio con el cual publicó el impreso.

Sin embargo, sabiendo que el *Manuscrito de Salierne* no ha podido ser encontrado, la crítica lo desecha como testimonio y es así como el *Impreso de Vicuña* adquiere calidad de dudoso, poco confiable y pierde su atributo de *Textus Receptus*.

Al final de su estudio, D. Alonso nos invita a seguir estudiando este impreso. Afirma que no se debe considerar como un impreso lleno de errores, que quizá esas pequeñas fallas son las que lleven a encontrar la verdadera tradición textual de la obra de Góngora. Sin embargo, la crítica se sigue inclinando hacia el *Manuscrito Chacón*.

### 1.3 El *Impreso de Hoces*: seguidor del *Impreso de Vicuña*.

Un tercer impreso que estudia la crítica del poeta áureo por tener relación directa con el *Impreso de Vicuña* es el compendio: *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*, recopilación de las obras gongorinas a cargo de Gonzalo de Hoces y Córdoua, el cual fue aprobado casi al mismo tiempo en que salió de circulación el *Impreso de Vicuña*.

Pero salió a la circulación hasta 1633, ya que la licencia era de hasta diez años de límite para publicar. Quizá por ello, Hoces y Córdoua lo sacó 5 años después de su aprobación, con el fin de estructurar mejor el impreso y componer ciertas fallas. Lo que es importante mencionar es que este impreso tiene muchas similitudes con el *Impreso de Vicuña*. Primero, en cuanto a la cronología. En segundo lugar, los paratextos o epígrafes que aparecen son los mismos que en el *Impreso de Vicuña*, cosa que el *Manuscrito Chacón* no contiene. Sin embargo, una discrepancia con Chacón y López de Vicuña es que el *Impreso de Hoces* trasladó a otra clasificación dos de los sonetos

que aquí se van a analizar. El soneto “Ya besando unas manos cristalinas” se incluye en el apartado de *Sonetos Líricos*, y “Si Amor entre las plumas de su nido” en *Sonetos Varios*. De los tres sonetos que se comentan en este trabajo, solamente “Si ya la vista de llorar cansada” se conserva como *Soneto Amoroso*.

#### 1.4 Las ediciones modernas: el caso de la edición de Madison.

En cuestión de textos modernos, se han consultado primeramente las *Obras Completas*, editadas por Juan Millé y Giménez. Este texto sacó su primera edición en editorial Aguilar en el año 1932 y así se ha conservado hasta ahora, no obstante, la edición que se consultó fue la sexta. Esta edición se basa en el *Manuscrito Chacón* en cuanto a las fechas de composición de los sonetos, pero la diferencia es que el editor realizó una compilación arbitraria al no dividir por apartados los poemas; por ende, no se distingue si un soneto es amoroso, fúnebre, dedicatorio, etc. Lo único rescatable es que existe un apartado nombrado como *Sonetos atribuidos* y lo interesante también es que se conserva un anexo de notas a los sonetos donde se corroboran las posibles variantes que ha sufrido cada poema.

La siguiente edición que se revisó fue: *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. Compilación de varios poetas áureos a cargo de Pedro Espinosa, en el cual se pudo ver que solamente contiene un soneto de los analizados en este estudio: “Ya besando unas manos cristalinas”. Esta edición se ha basado en el testimonio antiguo de Pedro Espinosa. Sin embargo, los editores advierten en el estudio preliminar que desde la salida de *Flores de Poetas* (1603), hasta la edición del 2006, existen variantes significativas, las cuales pueden ser errores de edición o criterios arbitrarios del copista. Aún así, se trata de respetar el criterio editorial del compilador.

Finalmente, se revisaron tres ediciones de los *Sonetos* a cargo de la crítica Biruté Ciplijauskaitė. Una de ellas es la primera que realizó para Editorial Castalia en 1969 y de la cual proviene la reimpresión del 2001. Pero la edición en la que más se ha ahondado es la hecha para la Universidad de Madison, Estados Unidos, en el año de 1981.

Lo primero que realizó la editora consistió en ordenar cronológicamente cada uno de los sonetos. Cabe mencionar que en el *Manuscrito Chacón* se pueden apreciar las fechas de composición de los mismos, sin embargo, los poemas están en desorden, por ello, Ciplijauskaitė los coloca consecutivamente.

Otro trabajo que presenta la editora es que ordenó por apartados cada uno de los poemas, también siguiendo el manuscrito. Pero uno de los cambios que trascienden de la edición de Madison a las de Castalia, es la conservación de las grafías tal cual como aparecen en el manuscrito, con el fin de que se pueda notar la ortografía original de cada soneto<sup>23</sup>.

En cuestión del aparato de variantes, la editora realizó un acopio exhaustivo de los testimonios de la obra de Góngora, tanto antiguos como modernos y son colocados de tal manera que el lector pueda distinguir de qué testimonio viene la variante y cuáles son los cambios que ha sufrido cada soneto, advirtiéndolo: “Se han anotado las variantes de todos los códices vistos, excluyéndose sólo los errores evidentes. En todo caso donde haya cierta posibilidad de que la diferencia no sea error, sino un intento, generalmente por parte del copista, de [enmendar] lo que no se entiende, éste consta como variante”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Recordemos que A. Carreira ha señalado que la ortografía no es respetada del todo. Aún así la edición de Madison es la más fidedigna para poder estudiar los sonetos del cordobés.

<sup>24</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *op. cit.*, p. 5.

Con todo esto, la edición de Madison es una de las más especializadas, hasta ahora, acerca de los sonetos gongorinos y es la que mayor influencia tiene del *Manuscrito Chacón*, es decir, del texto base por las siguientes características:

- Ciplijauskaité establece un orden cronológico acerca de todos los manuscritos de la obra gongorina que datan del s. XVII donde se encuentren los sonetos.
- Se elaboró un estudio preliminar donde se rinde cuenta del estado editorial en el que se encuentran los sonetos.
- Se respeta la puntuación y grafías del *Textus Receptus (Manuscrito Chacón)*, el cual es el empleado por la crítica en torno al autor y su obra.
- Se antecede a cada soneto, los manuscritos de donde proviene, donde se localice la variante y el año de composición.
- Contiene un índice amplio de los sonetos, tanto atribuidos como auténticos.
- Se coloca como nota al pie, el epígrafe con el cual se le conoce al poema.
- Indica con símbolos las adiciones u omisiones que se presentan en cada soneto y en el caso de correcciones, se indica al principio o al final de cada poema.

Con lo anteriormente expuesto, para este trabajo de análisis, se ha empleado para cotejar datos la edición de Madison, por ser la más cercana al texto base y por respetar criterios que otras ediciones de divulgación alteran para atraer lectores que se interesen por Góngora; pero dichas ediciones no son textos especializados para lectores que deseen profundizar el estudio de los sonetos. Es necesario advertir que para el presente estudio se ha decidido ocupar la reimpresión de los sonetos que corrió a cargo de la misma Ciplijauskaité, ya que es una edición modernizada pero sigue criterios de la edición comentada de 1981 y, por lo tanto, resulta fiable para realizar un análisis completo de los sonetos amorosos anteriormente mencionados:

Nos atenemos a la ortografía modernizada por Millé, y hemos modernizado también la puntuación. Dentro de lo posible hemos conservado la división original en grupos y el orden de éstos, cambiando el subtítulo “heroicos” por “dedicatorios”, usado en uno de los códices; corresponde mejor al contenido de los sonetos. Hemos unido los satíricos y los burlescos, puesto que en muchos casos resulta imposible hacer una distinción plausible. Dentro de los grupos, los sonetos van ordenados cronológicamente. Al pie de cada soneto van notas cuya intención es ayudar a comprender el texto. Para ellas se han consultado principalmente los comentarios de Salcedo Coronel, Brockhaus, Dámaso Alonso y las notas de la edición de Millé, mucho más extensas<sup>25</sup>.

Para concluir, es necesario agregar que está por salir una edición crítica de toda la obra del poeta cordobés: *Todo Góngora I*. En este tomo, se incluye toda la obra juvenil del autor: sonetos, romances, letrillas, etc. Dicha edición corre a cargo de dos de los máximos gongoristas del S. XXI: Jesús Ponce Cárdenas y José María Micó, quienes han realizado un exhaustivo trabajo de recopilación de testimonios para rendir cuenta de las variantes de la obra gongorina y darnos a conocer nuevos datos acerca del autor y su modo de escritura<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Biruté Ciplijauskaitė, nota previa a la edición de Luis de Góngora, *Sonetos*, 1ª. reimpr., Castalia, Madrid, 2001.

<sup>26</sup> El proyecto *Todo Góngora I* por parte de la Universitat Pompeu Fabra tiene el objetivo de promover estudios críticos acerca de obras como el *Panegírico al Duque de Lerma* y las *décimas* de las cuales no se tienen – hasta ahora –, textos críticos y de carácter formal, es por eso que los autores mencionados en el texto desean dar a conocer análisis que profundicen aun más en la obra de Góngora poco explorada por los críticos.

## CAPÍTULO 2

### **El inicio del camino poético de Góngora en el soneto: “Ya besando unas manos cristalinas”.**

#### 2.1 Antecedentes

El presente análisis va a ser dedicado a uno de los sonetos amorosos de Góngora que fue escrito en el año de 1582 y que es considerado por los críticos como soneto de juventud. El poeta cordobés contaba con tan sólo 21 años cuando lo escribió y, tal como afirma el crítico Robert Jammes, “la época en que vive el autor siempre se refleja en su obra”<sup>27</sup>.

Parece ser que en esos tiempos el autor tiene el gusto por los poemas amorosos, pues es en el año de 1582 cuando empezó a escribirlos, tiempo antes que los sonetos satíricos y burlescos. Es necesario advertir que la crítica alrededor del poeta indica que desde las primeras composiciones amorosas de Góngora se nota una clara tendencia a basarse en los modelos heredados de Italia de los poetas renacentistas; para ser más específicos se ubica en la denominada tradición petrarquista, la cual consistió en que los poetas realizaron imitaciones estilísticas, compositivas y tópicas basadas en la poesía del poeta y humanista Francesco Petrarca. Como es sabido, su influencia logró permear en toda Europa y en el momento de llegar a España, autores como Garcilaso de la Vega y Juan Boscán se preocuparon por dar a conocer este estilo poético, el cual consistía, entre otras cosas, en componer sonetos de corte amoroso donde la dama descrita con elementos ornamentales sería elevada hacia un grado de belleza ideal.

Esta concepción acerca de la mujer fue heredada por los poetas renacentistas a través de la corriente neoplatónica, la cual radicó en conferir a las mujeres un lugar

---

<sup>27</sup> Robert Jammes, *La obra poética...* p. 300.

mucho más importante en el amor humano ideal, de esta manera, la amada era vista como un ser inalcanzable para el hombre que la admiraba<sup>28</sup>. Sin embargo, la llegada de esta corriente a España sufrió cambios considerables, ya que por una parte se tenía la idea inicial del amor cortés, en donde el amante de la mujer se siente vasallo y humilde servidor de ella, es decir, le rinde fidelidad absoluta. Pero por otra, se hereda la idea neoplatónica de que el mismo diviniza a su amada hasta un grado de superioridad y por consecuencia resulta inaccesible para él.

Con todo esto, es de pensarse que autores como Góngora recurrieran a estas cuestiones en sus sonetos amorosos, sin embargo, dichos modelos sólo le sirvieron como base fundamental para crear composiciones llenas de sentimiento y belleza.

En el presente análisis se ha escogido uno de los más tempranos poemas del autor cordobés. En éste se examinará la forma en que se estructura el soneto tomando en cuenta el aspecto fónico-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico. Pero también se tratará de manera profunda el tema central del poema, un encuentro entre amantes truncado por la llegada del día y se verá cómo el encanto de la mujer atraerá a un amante deseoso de verla y amarla, pero que repentinamente, quedará inmerso en su soledad, anhelando volver a ver a su amada.

---

<sup>28</sup> “La idealización del amor humano en términos implícita o explícitamente religiosos cristalizó con el neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento, que llegó a España procedente de Italia. [...] Se basaba en la ascensión de lo material a lo inmaterial, un ascenso en el que la mente es impulsada hacia arriba por el amor a lo bello. El amor por la mujer constituía una etapa hacia algo de lo que formaba parte: el amor por Dios”. Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. de Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 62-63.

## 2.2 Análisis del soneto.

Según el compendio intitulado *Obras de Don Luis de Góngora/ Reconocidas i comunicadas con el / Por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Poluoranca*, el soneto a analizar corresponde al número 62<sup>29</sup> del apartado *Sonetos amorosos*. He aquí el texto:

60

Ya besando unas manos cristalinas,  
ya anudándome a un blanco y liso cuello,  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas  
palabras dulces mil sin merecello,  
ya cogiendo de cada labio bello  
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, oh claro sol invidioso,  
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,  
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,  
porque no den los tuyos más enojos  
rayos, como a tu hijo, te den muerte<sup>30</sup>.

De manera general, el tema de la composición es claro: se trata de un idilio amoroso donde la mujer eleva a su amante al cumplimiento del deseo y la pasión. Ante

---

<sup>29</sup> En el manuscrito el poema aparece con el número 62, sin embargo, en la edición requerida para este análisis, el número que contiene el soneto es el 60.

<sup>30</sup> Como se dijo en una nota anterior, la edición que se ocupó para este análisis es la de la crítica Biruté Ciplijauskaitė (Luis de Góngora, *Sonetos Completos*, Madrid, Castalia, 1968), la cual es modernizada y, por ende, la numeración de los poemas sufrió algunas modificaciones. Sin embargo, la autora respeta los signos de puntuación tal como están colocados en el *Manuscrito Chacón*. De esta manera, el esquema métrico y el cómputo silábico permanecen intactos. Es así como se tiene la disposición métrica siguiente: ABBA, ABBA, CDE, CDE, la cual, es un esquema de soneto clásico.

la llegada inminente del día, los amantes se separan y el amado quedará desolado emitiendo quejas hacia el sol, ya que impidió la continuación del encuentro.

Para iniciar el estudio es menester aclarar que la poesía de Góngora está cargada de imágenes que le permiten al autor sustituir el mundo real por otro lleno de artificio. Las mismas le servirán como un recurso sumamente importante para crear su propio lenguaje poético, su propia e íntima atmósfera donde las palabras le servirán también como instrumentos de representación para poder plasmar el mensaje del poema, acerca de esto Raúl Dorra apunta:

La expresividad del lenguaje de Góngora sería su capacidad para transmitir la imagen de un objeto que tiene plena existencia y pleno sentido antes del texto. En literatura se entiende que la imagen representada es la de un objeto concreto y singular y por ello su transmisión interesa antes a la actividad sensorial que a las facultades intelectivas. Sin embargo, en la poesía gongorina, las imágenes aparecen – muchas veces –, distorsionadas<sup>31</sup>.

Es así como se analizará una de las primeras imágenes en el soneto relacionada directamente con la descripción de la amada. Cabe señalar que la mayoría de las damas descritas por el poeta cordobés son plasmadas con elementos preciosistas heredados del Renacimiento, como lo fueron las imágenes femeninas que hacían referencia a ornamentos preciosos como rubíes, zafiros y cristales<sup>32</sup>. Entonces se verá

---

<sup>31</sup> Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (estudios sobre el villancico y la poesía gongorina), Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1981, p. 127.

<sup>32</sup> Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis Calas en la expresión literaria española*, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1970, p. 86-87.

una descripción femenina que cumple con el canon establecido por los poetas renacentistas<sup>33</sup>.

Ya besando unas manos cristalinas,  
ya anudándome a un blanco y liso cuello,  
ya esparciendo por él aquel cabello  
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

(vv. 1-4)

En este primer cuarteto se recrea a un amante que se encuentra con su amada; es aquí donde comienza la descripción de la misma, la cual está íntimamente ligada con la mención que en este cuarteto se hace de las tres acciones a través de las cuales se relaciona la pareja amorosa. En la primera, el amante empieza a besar las manos de su señora, adjetivadas con la palabra “cristalinas”. Uno de los recursos heredados del Renacimiento fue, por ejemplo, calificar la frente de la mujer con el cristal. Con ello, se pretendía compararla con la transparencia del agua, la pureza y la inocencia<sup>34</sup>. En el caso de este soneto gongorino, el poeta incorporó esta metáfora a las manos de la dama. Entonces el decoro y la belleza sublime de ella radican en esas manos hermosas que el amante besa sin cesar. Con esto, el encuentro amoroso ha dado inicio.

La descripción de la belleza femenina continúa y va en ascenso a partir del segundo verso, debido a la segunda acción que ejerce el amante: le abraza el cuello (movimiento que se expresa con la metáfora “anudándome”) y nuevamente nos encontramos con adjetivaciones como “blanco y liso” cumpliéndose así con otro de los

---

<sup>33</sup> “La mayoría de los retratos que presenta la lírica española del siglo XVI se rige por el canon petrarquista y sigue, preponderantemente, la reducción centrando el interés de la descripción en las partes del rostro consideradas estéticamente nobles. [...] Este nuevo canon renacentista, corto y selectivo tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, - deconstruir – el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, más bien reconstrucción, poética a través de la palabra”. Pilar Manero Sorolla, “Los cánones del retrato femenino en el Canzonere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento” <http://revistas.ucm.es/fil/11339527/articulos/CFIT0505220247A.PDF>

<sup>34</sup> Robert Jammes, *op. cit.*, p. 301.

elementos del prototipo poético de hermosura femenina, el cual consiste en utilizar colores como el blanco para describir la pureza de la mujer<sup>35</sup>. Con esta acción se abre marco al tercer verso: “ya esparciendo por él aquel cabello”.

Se nota que, en primera instancia, este enunciado trae consigo la imagen del cuello de la dama ya descrito en el verso anterior, pero se enlazar  con la representación del cabello de la mujer, que es comparado con el oro<sup>36</sup>.

Lo que cabe resaltar es que el cabello es uno de los elementos más descritos en la poesía del Siglo de Oro. Éste es imaginado en ocasiones como una *red de amor*<sup>37</sup> en la cual se siente atrapada la voluntad del amante. Posiblemente el verbo “esparciendo” hace referencia al hecho de que el cabello de la amada, que estaba recogido, es soltado por el amante y cae sobre el cuello. El acto de liberar la cabellera es de una gran sensualidad, ya que esto abre marco para la posible entrega amorosa que pueda existir entre los amantes<sup>38</sup>. Es entonces cuando el objetivo de la red de amor se cumple tal cual, es decir, atrapar la voluntad del amante y sentirse en profunda atracción hacia su señora.

Sin embargo, el siguiente verso encabalgado<sup>39</sup> a éste complementará la imagen que se tiene del cabello de la dama: “que Amor sacó entre el oro de sus minas”, donde

---

<sup>35</sup> Rafael Balbín N nuez de Prado, *La renovación poética del Renacimiento*, ANAYA, Madrid, 1990, pp. 26-27.

<sup>36</sup> Aquí podemos ver que el poeta coloca los colores blanco y dorado (oro) en la descripción de la mujer para darle un sentido de mayor belleza est tica. De alguna manera estos colores refuerzan la idea de que la dama es hermosa. Dámaso Alonso, “La Simetría Bilateral”, en *Estudios y Ensayos Gongorinos*, p. 128.

<sup>37</sup> La *red de amor* es un tópico recurrente en la poesía anterior y posterior a Góngora. Poetas como Hernando de Acun a (1520-1580) tratan este tema entendiendo como la red, algo que atrapa, envuelve y enamora al amante que toca a una mujer. Por ende, el hombre que se defiende ante tales encantos, no podrá vencer la batalla imaginaria con su amada, ya que ella es quien con su belleza, atrapa la voluntad del mismo y dicho tópico, se colocaba - la mayoría de las veces -, en el cabello de la dama. Rafael Balbín N nuez de Prado, *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> En el presente soneto, se utilizaron tres encabalgamientos, localizados en los versos 3-4, 5-6 y 7-8. Estos son de tipo versal, los cuales coinciden con la pausa final (pausa versal) de un verso simple. Antonio Quilis, *Métrica Española*, 16  ed., Ariel, Barcelona, 2004, p. 84.

tenemos la reflexión que declara el amante cuando admira a su señora. La realización de dicha acción hace que el encuentro cobre una mayor intensidad.

Pero se debe considerar que la palabra “Amor” emitida en esta frase y que tiene relación directa con la descripción femenina, se entenderá en el sentido de un amor lleno de deseo y no un amor contemplativo. Esto queda puesto en evidencia con el énfasis que se pone en la mención de las bellas prendas físicas de la dama que ejercen atracción sobre el amante. La palabra cobra entonces un sentido guiado hacia el Eros<sup>40</sup>, es decir, hacia el deseo que el amante siente por su amada, y al que ésta responderá, ya que la atracción es mutua.

Desde los inicios del poema, Góngora nos presentará a la mujer como objeto de deseo para el hombre, su belleza lo incita a tocarla y, por ende, siente el impulso vehemente por poseerla.

Con esto, se nota que la descripción de la amada se produce a partir de la mención de las acciones en las que participan los amantes como se ha señalado anteriormente.

Existe una figura retórica que se enlaza con la descripción de la dama y es la anáfora, la cual va ligada íntimamente con las acciones que realiza el amante. Con la palabra “ya”, que es una conjunción distributiva y la cual se menciona tres veces en este cuarteto, se involucran algunos puntos. El primero es en cuanto al cumplimiento del anhelo del amante por estar cerca de su bella dama: se entiende que por fin puede besar sus manos, abrazar su cuello y acariciar su rubio cabello. Es en ese instante preciso

---

<sup>40</sup> [...] En toda la Grecia arcaica y antigua, Eros representaba tanto el amor como el deseo: es un poder irresistible, un impulso violentamente sensual como una nostalgia del alma. Tópico amoroso de larga tradición literaria. Esclavizador de todo espíritu amante. Jacqueline Kelen, *El deseo o el ardor del corazón*, trad. de Jordi Quingles, El Barquero, Barcelona, 2004, p. 19.

cuando logra estar con ella en un encuentro íntimo y donde nada se interpone para cumplir su deseo de posesión. Como segundo punto, tenemos que la palabra “ya” sirve de apoyo a los verbos que la acompañan (besar, anudar y esparcir), es decir, recalca las acciones ejercidas por este amante y como tercer punto tenemos ligada a la anáfora otra figura de dicción colocada de manera muy particular por parte del poeta.

Del verso primero al tercero son puestos los verbos anteriormente señalados en gerundio: “besando, anudándose y esparciendo”, los cuales nos indican una forma verbal invariable, es decir, el tiempo en el que habla es indefinido, no se sabe si las acciones se realizan en pasado, presente o futuro. Por la forma en la que aparecen, se advierte el funcionamiento de la similicadencia. Recordemos que la característica de esta figura consiste en colocar verbos al final de cada verso coincidiendo en igualdad de tiempo, número y persona. En el soneto que se está analizando, esta figura es tratada de diferente modo. En este caso, los verbos se sitúan después de la anáfora, no al final del verso y ciertamente coinciden en el tiempo, el número y la persona, aunque lo particular aquí es que Góngora pospone al verbo “anudando” una identificación a la primera persona con el reflexivo “me”, con lo cual la similicadencia podría pasar desapercibida y ciertamente, en el cuarteto, el autor la disfraza y la esconde.

A su vez, estos mismos nos están indicando que en los versos existe un efecto de gradación, ya que las acciones en este caso, van en un sentido ascendente, con lo cual provocan que el encuentro entre los amantes aumente de intensidad afectiva gradualmente.

Observando estas características en el cuarteto, se puede decir lo siguiente. Las acciones que el amante ejerce hacia su dama son guiadas hacia el placer, por tanto, el hombre experimenta un estado de armonía y plenitud, dado que las afirmaciones que

emite comprueban lo dicho. Con esto, se puede afirmar que el cuarteto contiene un ritmo armonioso y melódico, pero a la vez, permanece constante debido a las acciones anteriormente expuestas. Tanto la anáfora como la similicadencia provocan que este efecto rítmico se refuerce, como se ve en el siguiente ejemplo:

Ya be /san/ do unas /ma/ nos crista /li /nas,  
ya anu /dán/ dome a un /blan/ co y / li / so /cue/ llo,  
ya espar /cien/ do por /el/ aquel ca /be /llo  
que Amor sa /có/ entre el /o/ ro de sus /mi/ nas<sup>41</sup>,  
(vv. 1-4)

Con lo anteriormente señalado, se tiene en este primer cuarteto el inicio de un encuentro lleno de erotismo y sensualidad entre dos amantes. La emoción que experimenta el amante es de total apasionamiento por su amada. Los elementos convencionales con los cuales se describe la belleza de la misma logran expresar un estado de armonía y encanto.

El amante se siente totalmente pleno con el encuentro, siente el gozo de estar cerca de su dama y la dicha que le provoca estar con ella es inmensa, por lo tanto, sólo puede tener sentimientos bellos hacia ella, pero también un profundo deseo de poseerla. A medida que la descripción del retrato femenino va en ascenso, el amante siente mayor deseo y atracción hacia ella, por ende ésta misma es quien con sus encantos ha logrado atrapar la voluntad de su amado y anular completamente toda posibilidad de separación entre ellos, por ende, el efecto rítmico permanece invariable.

---

<sup>41</sup>Se observa que los acentos rítmicos colocados en la sexta y décima sílabas, conllevan – tal como afirma Antonio Quilis -, a referirnos a un soneto endecasílabo melódico ya que el efecto de musicalización se va reforzando con la colocación de acentos rítmicos en la tercera y cuarta sílabas, los cuales son colocados en las acciones que ejerce el amante hacia su mujer. *op. cit.*, p. 35. Sin embargo, aún cuando exista acentuación en la cuarta sílaba, como es el caso de la palabra “sacó”, la cual puede considerarse como acentuación extrarrítmica, no afecta el ritmo melódico del cuarteto.

Ahora bien, en el segundo cuarteto, continúa la enumeración de las acciones que ponen en contacto a los amantes:

ya quebrando en aquellas perlas finas  
 palabras dulces mil sin merecello,  
 ya cogiendo de cada labio bello  
 purpúreas rosas sin temor de espinas,

(vv. 5-8)

Se exponen ahora dos acciones más que realizan los amantes. Primeramente, se ve a una amada que expresa su amor con dulces palabras de alabanza, pero el amante se siente poco merecedor de ellas y, además, no las escucha. Interrumpe a la dama, ya que, llevado por el deseo, lo que pretende es un encuentro pasional. A esto se refiere la metáfora “quebrando”, a que no hay necesidad de hablar entre los amantes, porque el poder de la pasión está en su máximo nivel y lo que procede es simplemente la entrega amorosa. Una vez expuesto esto, la segunda acción es aquella en la cual comenzará a besar los labios de su dama sin temor al desdén, debido a que ella corresponde al deseo de su amado.

En el verso quinto la frase “ya quebrando en aquella perlas finas” es introducida por la conjunción distributiva “ya”, con la que se reafirma que el amante sigue admirando la hermosura de su amada, pero también continúa la similicadencia unida a la anáfora, que ya habían aparecido en el primer cuarteto. El verbo en gerundio “quebrando”, carece, como se ha dicho, de marca de temporalidad. Por lo tanto, sigue sin saberse a ciencia cierta si se habla en tiempo presente, pasado o futuro. Sin embargo, en este verso lo que se está indicando de manera metafórica es que la dama le ofrece palabras halagüeñas a su amante, pero dado que él mismo se encuentra inmerso en la pasión y el deseo que le provoca su señora, las ignora. Por otra parte, la frase

convencional “aquellas perlas finas” es utilizada para insistir en la belleza y atractivo de la mujer; así continúa fluyendo la descripción del retrato femenino en el que la metáfora “perlas” nos indica que los dientes de la amada son hermosos y de ellos fluyen las bellas palabras que le dice a su amado. Es así que nuevamente se cumple con un rasgo común que se utilizaba en la poesía para describirnos la hermosura de la mujer en la cual las perlas se usaban con el fin de describir metafóricamente los dientes<sup>42</sup>.

Viene inmediatamente la expresión “palabras dulces mil sin merecello”, que completa la oración iniciada en el verso anterior. Se explica ahora la condición de este amante, que sutilmente se siente poco merecedor de tan bellas palabras que se le susurran. Pero, además, como ya se mencionó, al ser llevado por la pasión, no siente la necesidad de escuchar frases amorosas. La amada con su hermosura ha provocado en él un deseo irrefrenable que pugna por cumplirse. Además la frase “palabras dulces mil” es utilizada de modo hiperbólico, pues “mil” expresa una exageración; pero al mismo tiempo representa una sinécdoque en donde este término sustituye a la palabra “muchas”.

La oración a través de la cual se describe la cuarta acción en la que participan los enamorados ocupa los versos quinto y sexto. Además de lo ya señalado, cabe destacar la forma en que parecen agolparse las palabras en el verso sexto. Por lo pronto, se omite el artículo que podría acompañar al término “palabras”. Junto a esto, se omite la frase que completa el sentido de “sin merecello”. Si reacomodamos lo dicho en estos versos dándoles un orden más usual e introducimos los términos omitidos ubicándolos entre paréntesis, quedaría así:

---

<sup>42</sup> En otras ocasiones, las perlas también se usaban para describirnos las lágrimas que producían los ojos de una mujer. Rafael Balbín Núñez de Prado, *op. cit.*, p. 28.

“ya quebrando (las) mil dulces palabras (que me decía)

sin merecello en aquellas perlas finas”

La elipsis hace que el lenguaje se reduzca a lo estrictamente esencial haciendo de lado incluso el desarrollo lógico de lo que se expresa.

Ahora bien, en los siguientes versos “ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin temor de espinas” nuevamente nos encontramos con la indefinición temporal. Se observa entonces otra acción del amante: “ya cogiendo de cada labio bello”, en la que comienza a besar los labios de su amada. Es el momento preciso en donde se abre el marco para la entrega amorosa. Ésta acción constituye el clímax; las cuatro anteriores la preparan y conducen a ella. La correspondencia que encuentra en la amada llega pues a su punto más alto, por ello comienzan a besarse; precisamente “sin temor de espinas” se refiere a que el hombre no es rechazado por su dama, por el contrario, ambos viven plenamente la experiencia amorosa.

Al igual que los anteriores dos versos existe una elipsis que se aparece notoriamente. Si reordenamos lo dicho en ellas dándole una forma más usual y marcamos con paréntesis los elementos omitidos, quedaría así:

“Ya cogiendo (las) purpúreas rosas de cada labio bello

sin (el) temor de (herirme con las) espinas”.

Pero también notamos que continúa la descripción femenina que es ahora enfocada hacia los labios. Se les califica como “purpúreas rosas”. En este caso, el símil de los labios con unas rosas rojas se da porque la rosa roja es una flor considerada como símbolo de la pasión amorosa desde la época medieval hasta el Siglo de Oro. Pero, en este caso, el contraste de los labios de la dama, no se vincula hacia el color rojo, sino al color púrpura y no concuerda con el canon renacentista donde la blancura de los dientes

de la mujer, debía contrastar con la nitidez de sus labios, lo cual significaba que la amada era pura e inocente<sup>43</sup>. El anteponer un calificativo como “purpúrea”, resulta de una manera más agresiva y fortifica más el erotismo<sup>44</sup>. Es preciso exponer que el vocablo “purpúrea” es considerado en la poesía gongorina como cultismo, que como se sabe es una palabra de origen culto que tiene su raíz etimológica en el latín. Los cultismos cobraron auge en Italia y al trasladarse a España fueron retomados por los poetas áureos. Góngora nace justamente cuando los cultismos invadían la atmósfera de la poesía española y no es de dudarse que tomara como bases éstos mismos aun cuando en ciertas ocasiones sólo respondan a la época<sup>45</sup>. En la poesía considerada de primera etapa o juvenil, el poeta utilizó muy poco los cultismos en comparación con la poesía posterior a 1611, teniendo como testimonio una de sus obras cumbres: *Las Soledades*<sup>46</sup>.

Es así como la palabra “purpúrea” se halla localizada en la poesía del cordobés a partir de 1582, justamente cuando comienza la carrera literaria del poeta. Al momento de escribir este soneto, el autor lo que hizo fue plegarse al estilo de la época. Y debido a que el soneto corresponde a esta primera etapa, palabras como *oro, rosas, espinas, perlas y cristalinas* – las cuales ya han sido mencionadas en los dos cuartetos –, responden de nueva cuenta al canon establecido por los poetas anteriores al cordobés, “... llegan a ser tan frecuentes en Góngora dichas palabras que parece como si perdieran su cualidad metafórica para convertirse en los denominativos normales de la realidad a la que se refieren”<sup>47</sup>. Pero aun así, se visualiza que el poema contiene elementos importantes como estas repeticiones de fórmulas estilísticas, las cuales le brindan un sentido de artificio y esteticismo a la composición.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Dámaso Alonso, *La Lengua poética de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, p. 152.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 137.

Se refiere entonces a que se llega al beso entre los amantes y como se ha mencionado, “sin temor de espinas” significa que el amante no siente recelo, pues su deseo es correspondido. Pero esta frase también es la continuación de la metáfora “purpúreas rosas” y esto significa que si besar a la dama es como coger purpúreas rosas, la correspondencia de la misma elimina el peligro de las espinas. Y todo esto indica el preludio de la consumación amorosa entre ellos. Esto se ve reflejado cuando el hombre besa los labios de su dama. El contacto simboliza entonces el preámbulo de la unión pasional<sup>48</sup>.

Ahora bien, recordando el primer cuarteto, se notaba que el efecto rítmico era armonioso y fluido. Lo mismo sucede en este cuarteto dado que la continuación de la anáfora y la similitud refuerzan el estado de plenitud del amante. La única variante rítmica que podríamos encontrar en estos versos, es cuando surge la elipsis antes mencionada, ya que la frase trae consigo un desajuste lógico y el ritmo se ve ligeramente variado, sin embargo, esto no llega a romper con la constancia y la armonía que el amante experimenta en el encuentro con su amada, además de que éste se va intensificando.

ya que /bran/ do en a /que/ llas perlas /fi/ nas  
 palabras dulces /mil/ sin mere /ce/ llo,  
 ya co /gien/ do de cada / la / bio /be/ llo  
 pur /pú/ reas rosas sin temor de es /pi/ nas,<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> La imagen del beso entre los amantes es una constante en la poesía gongorina, no importa el año en el que la podamos encontrar. En el *Polifemo*, por ejemplo, aparece con un toque más rebuscado, justamente cuando Acis decide poseer a la ninfa Galatea: “cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes” (vv. 331-332). Como explica el crítico Alexander Parker: “El beso entre Acis y la ninfa sella el pacto de amor entre ellos, la carga erótica se intensifica, por ende, anuncia la entrega amorosa”. Estudio introductorio que antecede a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, REI, Madrid, 1987, p. 148.

<sup>49</sup> La palabra “labio” lleva acento extrarrítmico. Los versos encabalgados refuerzan el efecto melódico en el poema dado que son las siguientes dos acciones que el amante ejerce hacia su dama y éstas se van intensificando, por ello, el propósito del soneto es claro: crear un ambiente completamente erótico, propenso a la entrega de los amantes.

Por consecuencia, la expresión con la que habla el amante es de un total apasionamiento y se ve ahora que la plenitud del hombre llega a su punto máximo, ya que ha sido cautivado totalmente por los encantos de su dama. Lo que en el primer cuarteto fue el inicio del encuentro amoroso, ahora se torna más intenso, por fin ha logrado estar más cerca de ella y en el momento de besarla, se está sellando el pacto de amor entre los dos. La dicha que siente es tan inmensa que solamente puede reinar entre ellos el erotismo y la entrega de sus deseos. La mujer y su belleza han logrado apresar por completo al amante.

Así se verá que en los dos cuartetos se presenta a una mujer atractiva y sensual, la cual es adjetivada con los elementos más bellos que pudo encontrar el poeta basándose en la tradición renacentista del petrarquismo y cumpliendo de alguna manera con el prototipo de aquella época<sup>50</sup>. La mujer es vista como un ser lleno de belleza y encantadora, pero también se nos ha planteado un encuentro lleno de sensualidad donde existen dos amantes deseosos de entregarse mutuamente.

De manera general, se podría afirmar que los dos cuartetos son similares entre sí, debido a que la estructura sintáctica de ambos representa una semejanza en cuestión de ritmo, expresión de sentimientos y rima. La conjunción distributiva “ya” es colocada estratégicamente por el poeta para que la anáfora abarque los cuartetos y sean correspondientes el uno del otro y ambos nos expliquen claramente y de manera progresiva las acciones que realiza el amante hacia su bella señora. El deseo ardiente por poseerla se va cumpliendo e intensificando de manera gradual y es así como los

---

<sup>50</sup> El tópico con el cual podríamos interpretar la imagen física de la mujer es el tópico de *Descriptio Puellae*: Descripción de la amada como si fuera objeto o cosa preciosa compuesto de materias hermosas o lujosas. Su cabello es oro, sus mejillas ruborizadas son rosas, cristal su frente, coral sus encías, perlas sus dientes, etc. Responde a una fórmula muy conocida de la poesía de la Edad de Oro. El rostro es el centro de esta belleza, se habla de su cabello –rubio-, de su tez, del color blanco, de su frente, de sus cejas, de sus ojos, de su cuello, etc. [http://www.islabahia.com/autores/anabel/textos/002topicos\\_literarios.htm](http://www.islabahia.com/autores/anabel/textos/002topicos_literarios.htm)

cuartetos nos van exponiendo cómo este amante se siente pleno y dichoso al encontrarse con su amada, la admira, la adora y siente cada vez más el deseo de estar con ella sin importarle el tiempo para cumplir su encuentro pasional. Los primeros ocho versos de este poema nos han introducido a una atmósfera llena de belleza, sensualidad y erotismo, donde dos amantes frente a frente por fin cumplen su deseo de entrega mutua a la pasión desmedida que se han provocado.

Ahora bien, con respecto a los tercetos, hay varios puntos que tratar. Veamos el primero:

estaba, oh claro sol invidioso,  
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,  
mató mi gloria y acabó mi suerte.

(vv. 9-11)

En el verso nueve aparece finalmente el sujeto gramatical de las cinco oraciones que se expresan en el transcurso de los dos cuartetos. Todas ellas son asumidas en la primera persona del singular. El verbo “estaba” (pasado imperfecto) introduce además una definición temporal de lo ocurrido en los cuartetos. Recordemos que los verbos de los versos 1, 2, 3, 5 y 7 están conjugados en gerundio indicándonos así una indefinición del tiempo, es decir, no existe especificación de que las acciones que realiza el amante ocurran en presente, pasado o futuro.

Pero al llegar al noveno verso, el tiempo verbal por fin es resuelto y se remite hacia acciones pasadas con el verbo “estaba”, indicando que el amante, quien se encontraba en pleno goce sensorial con su dama, evoca un pasado lleno de felicidad y realización amorosa.

Cabe resaltar que en este mismo verso se introduce la metagoge: “oh claro sol invidioso”, donde se brindan características de ser animado al sol, que es calificado por el amante de manera doble y contrastante como “claro” y con el cultismo “invidioso”.

En este punto se revela que el astro es el interlocutor a quien se ha venido dirigiendo el amante y a quien va a continuar interpelando hasta el final del soneto. La llegada inminente de él marca el fin abrupto del encuentro amoroso e inicia el enojo y desesperación del amante hacia el mismo. Los versos diez y once dan cumplida expresión a tal sentimiento y describen el dolor que siente el hombre tras la llegada del día que da fin al momento de la plenitud amorosa. De manera que sus quejas y reclamos dan inicio.

Es menester señalar la aparición del gerundio “hiriéndome” en el verso décimo. La luz a la que se refiere el amante no “ilumina” sino que lastima. El uso metafórico de este verbo tiene la función de enfatizar el daño y el sufrimiento ocasionados por el astro.

Finalmente, el primer terceto concluye con un verso bímembre, el cual enfatiza el mal que el amante ha recibido del sol que con su luz: “mató mi gloria y acabó mi suerte”. Es decir, terminó su dicha, su plenitud y goce al estar cumpliendo su deseo de poseer a la mujer. Ahora los verbos se hallan en pasado perfecto y marcan acciones ya terminadas. Observa que su dama ha desaparecido de sus brazos, de su vista y presencia. Si el tema de los cuartetos ha sido el encuentro y unión de los amantes, en el primer terceto se introducen los temas de la separación y la soledad. De aquí el acento dolorido que proyectan estos versos.

La bímembración que caracteriza al último verso es la bímembración sintáctica, ya que, como afirma el crítico Dámaso Alonso, en este verso se repite en la segunda

oración la misma estructura sintáctica que en la primera - además, ambas contienen el mismo número de sílabas - . Y entre estos dos miembros suele interponerse un elemento, en este caso, la conjunción “y”, el cual suele denominarse centro o eje simétrico y funge como elemento de unión entre los dos miembros del verso<sup>51</sup>.

Junto con el cambio de tiempo verbal y la bimetración vendrá un cambio repentino en el ritmo, el cual venía presentándose de manera armónica en los dos cuartetos anteriores. Con el verbo “estaba” se hace una llamada de atención en el soneto, esto quiere decir que el amante comienza a experimentar la molestia hacia el sol, ante la llegada de un día que le ha arrebatado a su mujer, por lo tanto, toda la armonía y plenitud expresadas en los cuartetos anteriores se ve suplantada por el coraje y el enojo de este hombre que vitupera improperios contra el astro. En la frase “estaba, oh claro sol invidioso” el ritmo sufre una ruptura debido a que la expresión se muestra entrecortada y marca con el verbo “estaba” el inicio de la molestia hacia el sol, porque, a su llegada, la dama desapareció de la vista del yo lírico y, ante tal frustración, porque no pudo consumir sus deseos, viene el reclamo hacia el astro. Cabe señalar que en los dos versos que prosiguen, el ritmo vuelve a ser constante, pero ahora se inclinan hacia un estado anímico diferente a los cuartetos. La frase “mató mi gloria” se refiere a que el enojo ahora presente en el amante refuerza su molestia, y la frase “acabó mi suerte” señala que el encuentro pasional ha terminado.

es /ta/ ba, oh / cla / ro / sol / invi / ño / so,  
 cuando tu / luz /, hi /rién/ dome los /o/ jos,  
 ma / tó / mi gloria y aca /bó/ mi / suer / te<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Dámaso Alonso, “La Simetría Bilateral”, en *op. cit.*, p. 129.

<sup>52</sup> La adjetivación “claro” y el sustantivo “sol” llevan acentuación extrarrítmica y además tienen acentuación en sílabas impares pero refuerzan la frase entrecortada del amante que expresa la molestia que siente ante el astro que irrumpe en el encuentro con su mujer.

Dado que la acentuación rítmica cambia ligeramente de los cuartetos a este primer terceto y ante el cambio repentino del estado anímico del amante, la expresión de sentimientos con la cual se enuncia es, como se ha dicho, completamente opuesta a lo anterior. En los cuartetos nos transmitía la inmensa dicha que sentía por estar cumpliendo sus deseos amorosos con la mujer, pero todo cambia a partir de la llegada del día. El sol ha irrumpido de manera dolorosa para el amante, por lo tanto, la expresión de reclamo y acusación distingue a este terceto. De sentir plenitud, al momento de llegar los primeros rayos de la mañana, siente ahora una profunda frustración debido a la ausencia de su amada, pero ese sentimiento será el detonante para enfatizar más adelante su enojo en vituperios hacia el astro. En el momento de introducirse la frase exclamativa “oh claro sol envidioso”, su molestia irá creciendo de manera gradual hasta terminar en una completa soledad, en un choque repentino con la realidad que lo envuelve. El plano evocado, en el cual se encontraba lleno de placer, ahora se torna en un plano real que abate sus emociones y, ante tal sentimiento de soledad, su molestia hacia el sol se ve reflejada en esa expresión molesta y frustrante de ritmo entrecortado. Lo peor de todo es que la dama ha desaparecido de este plano evocado y observamos la descripción de la desdicha que siente el amante por haber perdido a la bella dama que ama.

Ahora bien, en el segundo cuarteto, que es el remate del soneto, se tiene lo siguiente:

Si el cielo ya no es menos poderoso,  
 porque no den los tuyos más enojos,  
 rayos, como a tu hijo, te den muerte.

(vv. 12-14)

Ante la llegada del día y la desaparición de la dama de la presencia del amante, éste comienza a pronunciar una serie de vituperios hacia el astro, el cual, con su aparición repentina, se ha llevado a su amada y lo ha despojado del gozo. Es entonces cuando el hombre comienza a sentir mayor irritación ante tal acontecimiento e inicia la maldición hacia el sol. Le desea de una manera agresiva que sea castigado para que se oculte y que de esta forma llegue la oscura noche y su mujer vuelva a sus brazos.

Al ver su que su señora ha desaparecido de su presencia, siente una profunda tristeza, pero también un gran enojo hacia el astro. No puede concebir que justamente cuando estaba en el momento de la realización amorosa, haya amanecido y por consecuencia todo terminara; por eso maldice al astro para que se oculte y vuelva la amada.

Con esto, en el primer verso del segundo terceto: “Si el cielo ya no es menos poderoso”, se recurre a una invocación al poderío del cielo mismo para que realice la destrucción del sol, que es el poderoso y odiado enemigo del amante. Por lo tanto, los versos 13 y 14 “porque no den los tuyos más enojos, / rayos, como a tu hijo, te den muerte” son la reafirmación del resentimiento del mismo hacia la estrella, rencor que se hace presente por medio de una imprecación. Además de calificar a los rayos del sol como desafiantes y enemigos de él, éste lo maldice con la frase “te den muerte”, afirmando con esto que de manera agresiva, se le pide al cielo que se lleve al sol y vuelva la noche para poder ver de nuevo a su amada. Es primordial decir que la imprecación que se desarrolla en el segundo terceto implica, en última instancia, la falta de resignación del mismo amante, el cual se niega a aceptar la situación de pérdida en la que está inmerso. El deseo vehemente de la aniquilación del sol implica la restitución de

la noche y con ello el posible abandono de la soledad desde la cual levanta su conmovedora queja.

Pero la palabra “rayos” tiene un doble sentido. El literal: el cual se encuentra descrito conforme al sentido estricto del texto y un sentido metafórico en cuanto a que los rayos funcionan como una especie de “arma” la cual será letal para un sol que impera en el horizonte, ya que el cielo es quien debe encargarse – con sus fulminantes rayos - de que el astro se oculte prontamente y le regrese a su mujer.

En este terceto, se nota claramente que el amante hiperboliza las circunstancias de la desdicha que siente por la ausencia de su dama. Después de haberla perdido, por la llegada del día, a éste no le queda más remedio que enojarse ante tal acontecimiento y por lo tanto acude a la serie de vituperios que le dirige al sol, porque, como se ha mencionado, no existe resignación de su parte y se refugia en la desesperación. Pero al encontrarse completamente solo, esta misma impotencia se vuelve ira contra el día y maldice al astro, esperando que, con la misma intensidad que salió, se esconda para que todo lo que viviera con su amada, se restablezca.

Resulta interesante ver cómo en el último verso de este terceto se encuentra inmersa una alusión mitológica implícita a manera de hipébaton. Este tipo de menciones en la poesía gongorina son muy empleadas y en ellas, “los episodios más conocidos de la vida de héroes y dioses sirven para designar a estas figuras sin mencionar su nombre”<sup>53</sup>. La alusión a la cual se hace referencia es a Faetón, uno de los hijos de Apolo. Cuando este personaje mitológico se da cuenta de que su padre era un dios, le pide su carro para comprobarle que realmente era su hijo. El dios accede; sin

---

<sup>53</sup> Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, ediciones del Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2001, pp. 119-120.

embargo, los cuatro caballos que tiraban del carro sintieron manos ajenas a su dueño y se descontrolaron provocando que el carro destrozara partes de la tierra y el universo. Al darse cuenta de estos acontecimientos, Júpiter mandó un fulminante rayo al carro de Apolo y éste cayó precipitado en un río<sup>54</sup>.

Es así que sin la necesidad de referirse a Faetón por su nombre, el verso, de alguna manera, desarrolla este pasaje mitológico y lo compara con el enojo del amante que ha sido provocado por el sol. Así como murió el hijo de Apolo, se pide que muera el día de una manera estrepitosa para volver a tener a su amada.

Con este tipo de expresiones, “Góngora no sólo se proponía ennoblecer la lengua poética y darle elegancia y flexibilidad; sabía también que el hipérbaton era un poderoso auxiliar para producir efectos expresivos, es decir, que era útil desde un punto de vista estético”<sup>55</sup>. Y dado que lo que se proponía el poeta era contrastar la caída del sol con el pasaje mitológico de Faetón, el hipérbaton funge como un gran elemento expresivo para darle a este terceto toda la fuerza posible inclinándose hacia un amante que anhela un final catastrófico para el sol.

Ahora bien, dado que en el primer terceto ocurrió una variación en el ritmo, en estos versos el desajuste del anterior terceto queda atrás y el efecto rítmico constante se restablece y continúa señalando el enojo del amante anteriormente expuesto en el primer terceto. Sin embargo, es tanta la molestia que siente este hombre hacia el sol que el sentimiento desemboca en una fuerte maldición hacia el astro con la frase “rayos como a tu hijo te den muerte”, la cual es la culminación del enojo que este hombre siente hacia el sol.

---

<sup>54</sup> *Diccionario de Mitología Griega y Romana, sub. voce.: Faetonte.*

<sup>55</sup> Dámaso Alonso, *La lengua poética...*, p. 189.

Si el / *cie* / lo ya no es menos pode / *ro* / so,  
 porque no / *den* / los tuyos / *más* / e/ *no* / jos,  
 / *ra* / yos, como a tu hijo, te den / *muer* / te<sup>56</sup>.

Se puede aseverar entonces que los tercetos tienen un cambio de situación en comparación con los cuartetos por diferentes circunstancias: la primera es en cuanto al encuentro entre los amantes. En un principio, ellos logran reunirse con la presencia de la noche y así, comenzarán un goce sensorial entre ellos, donde la atracción será mutua, aun cuando el que plasme sus emociones sea el amante. Toca a su dama, la besa y abraza con tal pasión, que el encuentro se va intensificando de tal manera que esperamos que llegue a su culminación, sin embargo en el momento de llegar a los tercetos, vemos que la situación cambia abruptamente para los amantes ya que, justo en el momento de la plenitud pasional, sale el sol, la dama desaparece repentinamente y así concluye el encuentro amoroso. Ante tal circunstancia, el hombre sentirá desdicha, frustración y enojo resuelto en reproches constantes hacia el sol.

La siguiente circunstancia que se plantea tiene relación en cuanto a la estructura del poema. Los cuartetos exponen claramente y se ocupan de la descripción de la mujer y a su vez, se están indicando las acciones que ejerce el amante hacia su dama. Pero, en el momento de llegar a los tercetos, la descripción termina con la palabra clave “estaba” y el poeta se enfocará ahora en la figura masculina de un amante acongojado, solitario y molesto por la desdicha de perder a su mujer.

Como afirma Robert Jammes, en la mayoría de los sonetos amorosos de Góngora, los cuartetos sirven para describir a las mujeres amadas por hombres que rara

---

<sup>56</sup> La palabra “rayos”, y el verbo “den” del verso 13 llevan acentuación extrarrítmica.

vez consiguen obtener a las mismas<sup>57</sup>. Sin embargo, en este poema se verá que no solamente los cuartetos tienen la función de describir a la dama sino que además se expone el caso de un amante que goza por estar con ella. Posteriormente, se tendrá el final abrupto del encuentro entre ellos, donde se observará la soledad de un amante desdichado por haber perdido de su vista a su señora.

En este sentido, se pueden afirmar las siguientes ideas. La primera es que el poeta nos habla de una relación ilícita donde la mujer es prohibida y la única manera en la que puede ver a su amante es cuando llega la noche, así ella podrá cumplir sus deseos pasionales con él. Entonces se trata el tema del *alba*, el cual es un género situado en la tradición del Amor Cortés, en el cual se describe el enojo del enamorado que, habiendo pasado la noche con su amada, debe separarse forzosamente al amanecer<sup>58</sup>. Otra cuestión del género citado y que concuerda de alguna forma con el tema del soneto es que en el *alba*, a fin de evitar que el día llegue de manera imprevista, se necesita la ayuda de una tercera persona, por lo general un amigo del galán, que hace el oficio de vigía. En el momento en que surgen los primeros rayos del sol, el amigo toca una gaita para despertar a los amantes y la separación es inminente<sup>59</sup>.

No obstante, en este soneto no existe un vigilante que avise a los mismos que llegó el día, lo que sí coincide es que el sol es el factor que sorprende a la pareja y es quien los separa, pero también las maldiciones por no haber avisado la llegada del día

---

<sup>57</sup> Robert Jammes, *La obra poética...*, p. 300.

<sup>58</sup> En el *alba*, la dama es una mujer casada, y la separación de su amante viene impuesta por el recelo a que los sorprenda el marido o se percaten de ello los maldicientes o “lausengiers”. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I., Planeta, Barcelona, 1975, p. 61.

<sup>59</sup> *op. cit.*, p. 61.

no van inclinadas hacia ese amigo que no previno a los amantes, sino que van dirigidas hacia la estrella<sup>60</sup>.

Es así como de manera integral, se ha analizado que en el soneto no solamente se trata la descripción de las cualidades físicas y espirituales de la amada, sino que también se trata el tema de la soledad del amante. Como se ha mencionado reiteradamente, éste es quien se siente primeramente en un momento de plenitud y dicha, goza estar con su dama amándola y demostrándole su pasión, pero su estado anímico se ve seriamente afectado cuando desaparece su señora. La alegría desaparece y todo desemboca en enojo y reproche constante hacia un sol que se ha llevado a la mujer de sus brazos, por esto, la resignación no tiene cabida en su alma, por el contrario, la soledad que siente se ve desembocada en desesperación y lamento por no estar con su dama. Lo que él espera irremediamente, es la llegada de la noche y encontrarse de nueva cuenta con ella.

### 2.3 Los inicios del mundo de representación gongorino

Una vez que se ha realizado el análisis del poema, es necesario tratar a manera de conclusión a qué nos referimos con “albores” del mundo de representación en la poesía de Góngora.

Desde los inicios de la carrera literaria del autor algunas de sus poesías (como es el caso del presente soneto analizado), fueron tachadas de obscenas debido a la forma en

---

<sup>60</sup> Al ser despertados por el sonido de la gaita los enamorados se lamentan de que la noche haya sido tan breve [...]. Y no es raro el caso en que prorrumpen en maldiciones que caen sobre el propio vigía, que no ha dormido por su culpa y que los ha avisado en cuanto ha advertido la primera luz o el aparecer de la estrella del alba. *Ibid.*

que aborda los temas que contenían. Uno de los principales detractores fue el humanista Pedro de Valencia, quien en más de una ocasión reprobó el trabajo poético de Góngora aludiendo a que los argumentos que exponía eran discursos que se acercaban a lo sexual. Como iban contra las buenas costumbres, sus sonetos debían ser excluidos de los compendios poéticos de la época<sup>61</sup>.

Pero no solamente fue recriminado en cuanto a los temas de sus sonetos, también por retomar cuestiones tales como el petrarquismo. Como es sabido, dicha corriente logró influir en todos los poetas españoles, tenemos el caso de Garcilaso de la Vega, quien incorpora el tema de la idealización de la dama al estilo del *Cancionero* de Petrarca, pero, como afirma el crítico Díez Fernández, el poeta toledano no solamente incorporó elementos petrarquistas en su poesía, sino que, de manera progresiva, el erotismo se hace presente en algunos de sus poemas. No es de dudarse entonces que Góngora también se inclinará hacia ese tema, ya que, como se ha analizado, el poema “Ya besando unas manos cristalinas” contiene rasgos eróticos.

En el caso específico de la imagen de la mujer en este poema, basta decir, como dato general, que en las composiciones de Petrarca se nos habla de una dama en particular: Laura. Ella es vista como elemento de contemplación e idealización, no se visualiza un encuentro entre los amantes y de ser así, éste se manifiesta por medio de los sueños<sup>62</sup>. Por el contrario, don Luis nos hablará acerca de una señora anónima y el encuentro amoroso se llevará a cabo pero con la interrupción ocasionada por la inminente llegada del día. El poeta explorará hacia acciones más activas, porque el encuentro se realizó, no hay un sueño de por medio y el erotismo se hace presente de

<sup>61</sup> Dámaso Alonso, Estudio preliminar en *Obras en verso del Homero español...* pp. 10-54.

<sup>62</sup> El crítico Robert Jammes propone otro tipo de lectura para este soneto. La propuesta es analizarlo como un sueño amoroso. Con esta opción, Góngora pudo haber evitado la censura por parte de la autoridad eclesiástica y además se aproximaría un poco a los sueños que Petrarca tenía con su amada Laura. *La obra poética...*, p. 301.

una manera más fuerte<sup>63</sup>. Con esto, se aparta sutilmente del mundo de la contemplación y la idealización del ser amado a través de los sueños, por el contrario, nos plasma a un amante que le rinde amor a su mujer a pesar de la terrible soledad que vive a causa de un sol que le arrebató la dicha.

El hecho de que algunas palabras descubiertas durante el análisis respondan al canon establecido por poetas del Siglo de Oro de ninguna manera le resta calidad a la composición. Lo que realizó el poeta es una refuncionalización de todos los elementos con los que contaba y a partir de ésta logró crear su propio e indiscutible mundo de representación. Pero dicho universo tiene algo muy particular ya que el poeta se preocupó por anteponer al discurso cotidiano otro lleno de artificio y es cuestión de analizarlo profundamente para tratar de llegar al mensaje que quiso transmitirnos con ese discurso, qué es lo que nos quiso dar a entender con su poesía llena de conceptos, metáforas e imágenes. Por este motivo es que críticos como Biruté Ciplijauskaitė y Robert Jammes lo catalogan como autor impersonal o frío que juega virtuosamente con las convenciones.

Ellos aluden a que existe, más que un sentimiento platónico en los sonetos amorosos de Góngora, una especie de ejercicio imitativo en sus sonetos, sin embargo, creo que el poema anterior claramente muestra lo contrario, ya que a través del virtuosismo poético se logra dar expresión a un fondo de emociones que aparecen, se intensifican y se desvanecen en el transcurso de la lectura del poema. El mundo de representación termina mostrando al lector la conmoción que produce el desengaño en el espíritu del enamorado y el profundo sentimiento de soledad que lo rodea. Todas estas evocaciones transmitidas a través de una estrategia poética que abunda en la

---

<sup>63</sup> Juan Luis Alborg es quien defiende esta postura en su libro *Historia de la literatura española. Época barroca*, 2ª. ed., Gredos, Madrid, 1966, pp. 505-513.

belleza hacen vibrar el espíritu del lector. No estamos pues ante el puro ejercicio formal de convenciones poéticas, sino ante una manifestación amorosa que conmueve el espíritu.

Pero se debe enfatizar que en este soneto, considerado por la crítica como de *etapa juvenil*, es en el poder de su lenguaje expresivo y su estructura, como se puede detectar que el poeta comenzará a ser el portavoz de su propio mundo poético a través de los conceptos empleados para la composición del mismo y es necesario detenerse a analizar profundamente cómo el autor nos planteó un encuentro amoroso truncado con ese poder de la palabra que solamente podemos detectar en la poesía gongorina.

Se puede afirmar que este soneto, junto con otros más, es el punto de arranque hacia su propio mundo de representación que posteriormente se volverá su sello inconfundible entre otros poetas del Siglo de Oro español. Como advierte Baltasar Gracián, el arte de ingenio radica en la capacidad de pensamiento que tenga el poeta y en cómo coloca cada concepto de manera ordenada y estratégica, de ahí radica que toda obra sea cabal y perfecta<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Baltasar Gracián. *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed., intr., y notas de Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 2001, pp. 228-229.

## CAPÍTULO 3

### La mujer inalcanzable en el soneto: “Si ya la vista de llorar cansada”.

#### 3.1 Antecedentes.

Como es sabido, los primeros sonetos amorosos de Góngora están fechados en el año de 1582, pero a partir de los años 1590 a 1596 la producción de estos poemas bajó considerablemente en número; para ser más específicos, se tienen tan sólo registradas siete composiciones, seis de ellas de corte amoroso. Sin embargo, existió un ligero ascenso en los años 1597 a 1603, donde de nuevo se verá la pluma de Góngora en sonetos de corte amatorio. Aún así, nunca pudo recuperar la escala de composición de sonetos que en sus años juveniles logró conseguir.

En los años donde el poeta decide abandonar momentáneamente, aunque no del todo, la composición de poemas amorosos, se inclinó más hacia la escritura de romances burlescos y letrillas de corte satírico, donde tal parece ser que el autor se preocupa por perfeccionar este género lírico, mucho más que los sonetos, los cuales abarcaron en la mayoría, los años juveniles<sup>65</sup>.

En este apartado, se analizará un poema de los años en que Góngora decayó en la composición de los mismos. El soneto data del año de 1594 y no se tiene noticia bibliográfica de haber sido incorporado en alguna antología hasta su aparición en el *Manuscrito Chacón*.

#### 3.2 Análisis del soneto.

---

<sup>65</sup> “Extrañan, después, esos siete años, de 1590 a 1596, con sólo una producción de siete sonetos. Ocurre, además que en el *Manuscrito Chacón* no figura, de ese período, más que una sola canción lírica, en su mismo comienzo: ningún otro poema. Pero en estos años que suben hacia la madurez intelectual la voz del poeta grave y alto, casi calla; el plano picaresco parece haber triunfado en su vida”. Dámaso Alonso, “La simetría bilateral”, *op.cit.*, p. 141.

Si ya la vista, de llorar cansada,  
de cosa puede prometer certeza,  
bellísima es aquella fortaleza  
y generosamente edificada.

Palacio es de mi bella celebrada,  
templo de Amor, alcázar de nobleza,  
nido del Fénix de mayor belleza  
que bate en nuestra edad pluma dorada.

Muro que sojuzgáis el verde llano,  
torres que defendéis el noble muro,  
almenas que a las torres sois corona,

cuando de vuestro dueño soberano  
merezcáis ver la celestial persona,  
representadle mi destierro duro<sup>66</sup>.

A simple vista, se puede decir que el tema del soneto, en general, se refiere a un amante que se lamenta por no poder ver a la dama a la cual le profesa amor. Ese malestar y esa falta que siente el hombre queda atrás cuando contempla la casa en la cual habita nuevamente aquella mujer, es decir, se establece una relación entre la belleza de la dama y la hermosura que presenta la morada donde vive. Pero sin más, empecemos por analizar en cada estrofa la propuesta que nos presenta el autor en el poema.

---

<sup>66</sup> Esquema métrico: contiene tres tipos de rima ABBA, ABBA, CDE y CED, con la división común de cuartetos expositivos y tercetos conclusivos.

Si ya la vista, de llorar cansada,  
 de cosa puede prometer certeza,  
 bellísima es aquella fortaleza  
 y generosamente edificada.

(vv. 1-4)

En este primer cuarteto notamos que se da voz a un amante que ha llorado por algún motivo que aún no se especifica. De alguna manera su vista, que se ve empañada por las lágrimas que derrama, prontamente se aclarará al toparse con la visión de una edificación que parece ser reconocida por él. Manifiesta inmediatamente su admiración por la morada, su llanto cesa y se entrega a una experiencia de plenitud.

El primer verso, “Si ya la vista de llorar cansada”, remite a la condición del amante. El poema presenta a un hombre abatido; después se sabrá que es por no poder acceder a su dama, de manera que se proyecta el sufrimiento que siente y la soledad en la que está envuelto. El hecho de que su mirada esté cansada o se vea nublada ante tanto llanto es un tópico recurrente en varios poetas, esto es, con el objetivo de dar a conocer el estado de profunda tristeza que sufren los amantes y la soledad que sienten. Entre tantos ejemplos se tiene uno del autor Agustín de Tejada localizado en el *Cancionero Antequerano*: “Si ya mi vista, en lágrimas cansada”<sup>67</sup> o también la *Égloga Primera* del poeta Garcilaso donde Salicio nos da a conocer el profundo pesar que siente: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”<sup>68</sup>. Con esto se notará que el primer verso da un sentido de desconsuelo y nos muestra a un amante solo y entristecido.

---

<sup>67</sup> *Cancionero Antequerano*, ed. de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, p. 32.

<sup>68</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías Completas*, ed. de Ángel L. Priteto de Paula, Castalia Didáctica, Madrid, 1989.

La palabra “vista”, sustituye a “ojos”. Se presenta entonces el efecto de metonimia que suplanta lo concreto por lo abstracto debido a que la mención real debería enfocarse a los ojos del amante, los cuales están cansados de llorar por algún motivo, sin embargo, el concepto se presenta más impreciso en el instante de denominarlos como “vista”. Todo con el objetivo de plasmarnos a un hombre abatido y exhausto por el sufrimiento. Su mirada se ha tornado nublada ante tanto llanto y vive en la incertidumbre de que nada tiene sentido.

El segundo verso dice: “de cosa puede prometer certeza”. Una de las acepciones que se encuentra en el diccionario de la Real Academia para el término “cosa” es “nada”. Se advierte entonces que nada es seguro ni confiable en el estado en que se encuentra el amante. Es así que los dos primeros versos del poema traen consigo la imagen del llanto que habla por el hombre y tienen una íntima relación. La expresión “si ya” del primer verso funciona como una conjunción adversativa que equivale a la palabra “aunque”, lo cual significa que el amante, aún cuando se encuentre agotado de sollozar, su mirada prontamente se ve aclarada cuando observa lo que tanto le emociona. Y el verbo “puede” refuerza la idea de que lo que mira puede ser algo que esperaba encontrar. Con esto, se nos presenta a un hombre nostálgico, abatido y solo que, a través de las lágrimas, refleja el dolor que siente por algo que aún no se esclarece.

Una vez que se ha dado expresión al estado anímico en que se encuentra el yo poético, se pasa a recrear una visión que lo lleva a dejar atrás la tristeza. Esto se ve resuelto en los siguientes versos: “bellísima es aquella fortaleza / y generosamente edificada”. Donde el amante afirma que aquella morada es una “fortaleza”, porque se infiere que resguarda celosamente algo. Por esta causa se le denomina así, pues la misma protege y oculta algo valioso. En el justo momento de ver tal edificación, el

amante manifiesta admiración y por ello califica a la misma con el superlativo “bellísima” para darle un toque de mayor hermosura y confirmar que está maravillado ante ella.

El dolor que sentía el amante va desapareciendo en el momento de encontrarse con la “fortaleza” y despierta de un estado de precariedad carente de sentido a uno de belleza y plenitud. Es a partir del tercer verso cuando comienza el acto de contemplación de la casa, tan es así que a la belleza y solidez del lugar se suma la riqueza de su hechura: “generosamente edificada”. Con esto, la construcción ha despertado el sentimiento de admiración por parte del amante.

El adjetivo superlativo “bellísima” y el adverbio “generosamente” son reforzados por los acentos rítmicos. El primero, que marca el grado más alto de la belleza que puede alcanzarse, recibe el acento en la segunda sílaba. La riqueza del lugar queda subrayada por el adverbio de modo, término que por su intención queda doblemente acentuado en las sílabas cuarta y sexta y de esa forma abarca la mayor parte del verso. Se aúnan belleza y riqueza como características que definen una morada fuerte e imponente.

Podríamos decir entonces que en este cuarteto observamos lo siguiente: En el primer verso se ha notado cómo la condición del amante es la de un hombre lleno de congoja. El sollozo se hace presente, por lo tanto, el ritmo se torna entrecortado, pero se acelera ligeramente en el segundo verso y da una urgencia a la expresión del amante para mostrarnos posteriormente que su visión está desgastada por el llanto. Se plasma entonces el estado de tristeza en la cual se ve inmerso el yo lírico. En los siguientes versos, el ritmo comienza a regularse y se va tornando constante a partir de que el hombre sale de ese estado de tristeza para entrar en uno de incertidumbre porque ha

observado algo que lo inquieta. Sin embargo, esa duda se verá resuelta en los dos últimos versos del cuarteto, donde aclara que lo que ha visto es una residencia que es majestuosa y bella, por ende, el ritmo vuelve a fluir, pero es importante enfatizar el vaivén que existe entre dos estados de ánimo distintos los cuales han marcado dos diferentes efectos rítmicos, por una parte, el primer verso es rítmicamente lento, el segundo implica una urgencia con respecto al verso anterior y los dos restantes<sup>69</sup> resuelven este apresuramiento e irán aumentando la intensidad para finalizar el cuarteto con la admiración hacia aquel lugar.

Si ya la / vis / ta, de llo / rar / can / sa / da,  
de / co / sa / pue / de prome / ter / cer / te / za,  
be / llí / sima es a / que / lla forta / le / za  
y gene / ro / sa / men / te edifi / ca / da<sup>70</sup>.

Ahora bien, en el segundo cuarteto se observará lo siguiente:

Palacio es de mi bella celebrada,  
templo de Amor, alcázar de nobleza,  
nido del Fénix de mayor belleza  
que bate en nuestra edad pluma dorada.

(vv. 5-8)

En estos versos por fin se sabe que lo que el amante contempla es la casa donde habita la mujer que ama. Esto lo dice directamente con la frase: “Palacio es de mi bella celebrada”. De esta forma, se empieza a relacionar el excepcional espacio con la bella

---

<sup>69</sup> El encabalgamiento de los últimos dos versos de este cuarteto están estratégicamente colocados para crear un efecto de intensidad que va gradualmente aumentando y provoca que la admiración por parte del yo poético hacia el lugar que observa crezca.

<sup>70</sup> Además de incorporar acentos rítmicos en la décima sílaba, el poeta colocó acentos extrarrítmicos en la 4ª y 8ª sílaba del primer verso del cuarteto, 4ª y 8ª del segundo verso, 6ª del tercer verso y 4ª y 6ª del cuarto verso. Todas coinciden con la acentuación rítmica necesaria. Cabe señalar que la palabra “generosamente” lleva doble acentuación rítmica; todo esto con el fin de hacernos ver que el lugar que observa el hombre es majestuoso y bello.

mujer, la cual es sujeto de alabanzas amorosas por parte del amante. En este primer verso del cuarteto se nombra una vez más a la casa con el sustantivo “Palacio”, que es la primera de las cuatro menciones que se hacen del recinto en esta estrofa. Además por primera vez se hace mención de la mujer con el adjetivo “bella”. Ella es quien mora aquel lugar lleno de hermosura y riqueza por el cual el yo poético siente tanta admiración. Es significativo señalar que a partir de este segundo cuarteto, la admiración del hombre hacia la casa y hacia su dama coincide y se hacen presentes debido a las constantes adjetivaciones sobre la morada y las menciones hacia la amada. Entonces el adjetivo “bella” se sustantiva y es calificado por el término “celebrada”. Se festeja lo que es digno de recordar, lo que despierta admiración y mueve a la alabanza, en este caso, la morada y la misma mujer que la habita.

En el verso siguiente se mencionan las cualidades del lugar al que nombra como “templo de Amor” y, posteriormente, “alcázar de nobleza”. En este verso existen algunos puntos que hay que tratar. En primera instancia, se trata de un verso bimembre<sup>71</sup>, el cual divide en dos ideas las diferentes cualidades que destaca el amante de la fortaleza. Por otra parte, se le denomina como “templo” y esto lleva a pensar que no solamente la casa funge como un fortín que protege a la dama, sino que también puede ser un bello santuario en el que la mujer adorada reside. El amante se refiere a la casa de la dama con la metáfora “templo” y con ello la eleva a un grado de divinidad. Si el templo es el lugar donde se adora lo divino y el alcázar es el sitio en el que reside la nobleza, poder divino y humano encuentra asiento en la excepcional e impar edificación

---

<sup>71</sup> El tipo de bimetración que ha utilizado Góngora en este verso es la bimetración rítmica. “No han faltado tratadistas que consideren el endecasílabo como un verso compuesto de dos hemistiquios [...] Pero es lo cierto que, normalmente, en poesía castellana aparece el endecasílabo como una unidad métrica indivisible y sólo el análisis silábico puede revelar esta fragmentación establecida por los tratadistas, y no siempre evidente, por no coincidir muchas veces el final del llamado primer hemistiquio con el final de una palabra”. Dámaso Alonso, “La simetría bilateral”, *op.cit.*, pp. 132-133. Sin embargo, las dos ideas o adjetivaciones hacia la casa que quiere plasmarnos el amante, tienen una correspondencia entre sí.

en la que vive la amada. Los términos “palacio”, “templo” y “alcázar” hacen referencia a recintos calificados por el hombre como eminente y dedicado a actividades de alta envergadura.

Como siguiente punto, se debe considerar que la mención “templo de Amor” conlleva a pensar que justamente en ese lugar habita la persona por la cual el amante experimenta ese sentimiento. El amor que despertó esta mujer en el hombre se manifiesta en el momento en el que el yo poético se topa nuevamente con la morada de la dama a la cual adora. Sin embargo, como la mujer permanece ausente, el único medio para recordarla es la mansión donde reside, por lo tanto, lo que le resta al amante es alabar el lugar donde vive su dama. Así como su señora es bella, la casa también lo es.

Ahora bien, los siguientes versos “nido del Fénix de mayor belleza / que bate en nuestra edad pluma dorada” contienen las siguientes ideas. Como primera aseveración, la descripción del lugar continúa, ahora se le nombra con la metáfora de “nido”, el cual alberga a una mujer que es comparada con un “fénix” al cual se le califica con la expresión superlativa “de mayor belleza”. La morada es el “nido” donde el ave fénix renace de sus cenizas. Esto nos hace pensar que la amada vuelve a su casa después de haber estado ausente. El hecho de recurrir a esta ave mitológica es para hacer notar que evidentemente la amada se encontraba alejada, pero ha vuelto al lugar donde reside y también se retoma un tópico proveniente del Renacimiento.

En el *Bestiario Medieval*, el fénix era considerada un ave mucho más bella que un pavo, pues tenía alas de oro y plata y, según la tradición de algunos pueblos del Oriente, era un ave única, es decir, no existía otra igual a ella y cada vez que se encontraba cerca de la muerte, juntaba diversas plantas aromáticas y se enterraba en medio de ellas. Posteriormente resurgía de entre las cenizas y se elevaba de nuevo por el

aire<sup>72</sup>. Tomando en cuenta esta noción, los poetas renacentistas usaron a este pájaro como reminiscencia directa de la belleza femenina, esto es, dado que el fénix era un ave sumamente hermosa y no existía un punto de comparación con alguna otra, los autores retomaron esta idea para plasmarnos a mujeres con una hermosura incomparable y única<sup>73</sup>.

En este sentido, podríamos decir que estos dos versos hacen referencia al recinto, pero de una manera muy peculiar, contrastando a la amada con un ave mitológica. El “nido”, según explica Corominas es “el lugar donde el ave tiene su estancia y querencia”<sup>74</sup>, es decir, donde siempre vuelve porque en él habita. En este caso, lo que importa no son los deslumbrantes elementos externos del recinto sino el hecho de que es el punto de referencia a donde siempre se vuelve. Es el retorno de la dama ausente lo que lleva a compararla con esta ave que renace de las cenizas. Pero la comparación también parte de que la mujer, como dicha ave, es particularmente bella.

Siguiendo con esto tenemos el siguiente verso encabalgado: “que bate en nuestra edad pluma dorada”. El verbo “bate” infiere que el amante reconoce perfectamente la hermosura del lugar y, por ende, la de su amada, entonces este verbo nos está indicando que la belleza del recinto es tal que es equiparable con la del ser amado y por tanto, ambas son dignas de admiración. Lo más importante es que él sabe que la belleza de su dama es única y original, por lo tanto, la frase “en nuestra edad pluma dorada” se advierte que ella está pasando por el mayor momento de esplendor en su hermosura, por

---

<sup>72</sup> *Bestiario Medieval, sub. voce.*, Fénix.

<sup>73</sup> Este tópico se puede encontrar en la tradición petrarquista, donde la belleza de la mujer es comparada con el ave fénix, que significa la rareza única de la belleza de la dama. El sustantivo suele ir acompañado de adjetivos en expresiones como “la nueva fénix”, “la fénix tan famosa”, “la fénix gloriosa” y “fénix en belleza”. Pilar Manero Sorolla, “La configuración imaginística de la dama en la lírica del renacimiento: La tradición petrarquista”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992): pp. 5-71, en <http://social.chass.ncsu.edu/salstad/fls301/petrarca.html>

<sup>74</sup> *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico, sub. voce.*: nido.

eso se le califica como “pluma dorada”, es decir, el color dorado representa, – en este poema –, uno de los calificativos hacia la hermosura femenina. Sin embargo, es necesario advertir que esta frase hace una alusión a otro tópico renacentista.

En él, el poeta compara la belleza femenina con las plumas doradas de un ave fénix, con el fin de maximizar el nivel de perfección de la mujer<sup>75</sup>. Pero también alrededor de toda la poesía de Góngora, este color es utilizado recurrentemente con el mismo fin que los autores renacentistas. El color representa la sabiduría, el poder y la riqueza<sup>76</sup>, empero, en este soneto, podemos decir que el dorado simboliza la nobleza y la elegancia de la amada.

Es así como se ha notado que en este cuarteto, la descripción de la casa va en sentido paralelo a la belleza de la dama. Como se ha dicho, la morada es bella y digna de admiración, pero la mujer también lo es, por lo tanto, la comparación es en cuanto a su hermosura y las dos se relacionan entre sí. Lo más significativo es que en la frase “nido del Fénix de mayor belleza”, la imagen de la mujer se hace presente, pues es de recordarse que en el primer cuarteto, permanecía ausente, ya que el amante solamente se limita a describirnos el lugar. En el momento en que sigue describiendo la fortaleza, hace saber que en ella vive la dama por la cual suspira, por consecuencia, se restituye al lugar donde habita por medio de la memoria del ser apasionado.

---

<sup>75</sup> Petrarca compuso un soneto donde retoma el tópico del ave fénix y la pluma dorada: “*Questa fenice de l’aurata piuma*: Esta fénix hermosa de áurea pluma”, donde la belleza de Laura (mujer por la cual compuso el *Cancionero*) es tan bella y única como el ave mitológica y su hermosura es tal, que se compara con las plumas de dicho pájaro, las cuales simbolizan nobleza, pureza y están encaminadas hacia Dios mismo. Pero, a diferencia del soneto gongorino, en el poema petrarquista se nota una diferencia en cuanto a la descripción de la mujer. En este soneto, la belleza de Laura se remite a la complexión física de la misma, caso contrario al soneto de Góngora, donde se nos habla acerca de la belleza espiritual de la mujer, por estar ausente en el poema. Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, intr. de Nicholas Mann, t. I, 5ª. ed., Cátedra, 2006, p. 234.

<sup>76</sup> Los colores y el manejo de estos son una constante en la poesía de Góngora, culminando en una gran acuarela estilística en el *Polifemo*. Enrica Cancelliere, “Dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*” en [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_01\\_086.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_01_086.pdf)

La expresión de los sentimientos del amante en este cuarteto es la siguiente: Se nota que, por una parte, el amante ha salido de ese estado triste y sollozante donde solamente se limitaba a llorar la desventura que, se sabe en estos versos, era por la mujer que ama. Su expectación aumentará hacia aquel recinto donde mora su señora. Sin embargo, en el instante de saber que la amada ausente se restablece al lugar donde vive, el yo poético incrementa su admiración pero ahora hacia aquella mujer, por ende, el ritmo cambia y se establece nuevamente un contraste entre los versos tal como lo observamos en el primer cuarteto. Los dos primeros versos “Palacio es de mi bella celebrada, templo de Amor, alcázar de nobleza” tienen un efecto rítmico constante ya que se nos está describiendo el lugar donde vive la mujer amada. Pero justamente cuando surge la mención directa hacia la dama, el ritmo cambia y la fluidez con la que trascurrían los dos primeros versos del cuarteto va suplantándose por el énfasis que realiza el yo lírico hacia la mujer y, por ende, el efecto rítmico se va dando más pausadamente.

Pa / la / cio es de mi / be / lla cele / bra / da,  
 / tem / plo de Amor, al / cá / zar de no / ble / za,  
 / ni / do del / Fé / nix de ma / yor / be / lle / za  
 que / ba / te en / nues / tra e / dad / / plu / ma do / ra / da<sup>77</sup>.

Se puede argumentar que en los dos cuartetos se dan las siguientes circunstancias: La primera es que en el inicio del primero, el estado anímico del amante

---

<sup>77</sup> Los acentos rítmicos siguen siendo constantes en los dos primeros versos y coinciden con el acento estrófico que, en este caso, es en la décima sílaba. Sin embargo, en los dos últimos versos existen más acentuaciones silábicas: en la 1ª, 4ª y 8ª del verso siete y en la 2ª, 4ª, 6ª y 7ª, del último verso del cuarteto, con lo cual se remarca el énfasis que el amante realiza hacia su bella dama. Cabe decir que además, las palabras “edad” y “pluma” llevan acento antirrítmico debido a que se encuentran juntas y comparten acentuación, pero “[...] no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un buen efecto estilístico”, Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 36.

es de una completa tristeza y se nos presenta cansado de llorar ante alguna circunstancia aún desconocida, pero en los dos últimos versos quedará atrás el sufrimiento y el yo lírico gozará de la luminosa visión de una rica y bella morada. En el segundo cuarteto y teniendo la seguridad de que lo que mira es aquel lugar que habita su amada continúa la dicha de haberse encontrado nuevamente con aquel sitio que se hace presente.

La siguiente es la manera en la que el amante se remite al recinto. En los primeros versos se refería al mismo con el sustantivo “fortaleza”, es decir, lo denomina como algo que protege y posteriormente señala a la estructura arquitectónica del mismo como “generosamente edificada”. Para el segundo cuarteto, se describe al lugar como un “palacio” donde vive la amada y además este lugar es elevado a un grado divino con el sustantivo “templo”, el cual alberga a la mujer y el precioso sentimiento que brinda a un amante deseoso de verla. Sin embargo, y como se ha puntualizado, la única imagen que restituye a la mujer es la frase “nido del Fénix de mayor belleza”, con lo cual se hace presente la señora que había estado ausente.

De manera que en los cuartetos se nota un cambio en el estado anímico del amante, ya que en primera instancia es proyectado como un ser sollozante y triste, pero después se verá envuelto por la emoción que siente al encontrarse con el lugar que habita su señora, la cual es una mujer de gran nobleza y hermosura, por lo tanto, deja ese estado de tristeza para sumergirse en uno de admiración.

En cuanto a los tercetos se seguirá observando la descripción del lugar que habita la mujer en cuestión y cómo ella seguirá estando lejana:

Muro que sojuzgáis el verde llano,  
torres que defendéis el noble muro,  
almenas que a las torres sois corona,

(vv. 9-11)

En éste el amante sigue describiendo el sitio de su dama en el aspecto externo, pero ahora de una manera ascendente. En primer lugar, describe los muros que protegen la casa, en segundo, las torres que emergen de la morada y, en tercer lugar, las almenas que se levantan en aquel castillo y lo coronan.

En el verso “muro que sojuzgáis el verde llano” se habla de que aquel lugar se levanta en una llanura, en medio de un espacio donde no hay ni altos ni bajos. Se yergue el castillo y se destaca en la naturaleza como el único sitio elevado. Al no tener nada cerca de él, el palacio es la única construcción que resalta en ese “verde llano”, por ello se introduce el verbo “sojuzgáis”; es decir, la casa es la que domina el espacio donde se encuentra erguida, no hay más elementos cerca de ella. Hay que añadir además que “muro” es una sinécdoque particularmente en la que el plural se expresa por el singular. De forma que “muro” se refiere aquí a “muros”. Esto es quizá lo que motiva de alguna manera un desajuste en la sintaxis y por lo tanto se presenta una alteración en comparación con el discurso anteriormente expuesto por el yo poético. Por consecuencia se da un anacoluto. Tal fenómeno se produce por la falta de concordancia en cuanto al número entre “muro”, que es singular y el verbo “sojuzgáis”, que es segunda persona del plural. En vez de decir “muro que sojuzgas”, advierte con el verbo en presente de indicativo “sojuzgáis” que la muralla que se levanta en el llano protege de manera imponente a la mujer que ama. Hay que indicar, por otra parte, que en el primer verso del terceto da inicio a una concatenación, que va a unir o enlazar varias oraciones, las cuales forman un sentido gradativo ascendente hacia la descripción del

palacio, el cual se ha tornado en una fortaleza inexpugnable. Lo que es sumamente importante agregar es que por cada sustantivo referente a la descripción del lugar, se agrega un verbo, los cuales dotan de acciones a la misma fortaleza para que ésta, en cierto modo, proteja a la mujer adorada. Podemos hablar entonces de una metagoge porque se plasman características de ser animado al palacio que se conjuntan perfectamente con la concatenación y el anacoluto.

El amante le hablará entonces a la fortaleza como si ésta fuera una persona con los verbos “sojuzgáis”, “defendéis” y “sois”. Con ellos, se está advirtiendo que los muros dominan el verde valle, que las torres defienden el “noble muro” que salvaguarda a la señora y, finalmente las almenas son la parte culminante de una barrera que impide el acceso al sitio. No queda duda sobre lo inaccesible de la construcción.

Con todo esto, la mujer se torna cada vez más inalcanzable, la descripción que se realiza hace ver que su amada permanece alejada para él. Como hemos dicho, se limita a contemplar el castillo y sus características externas, pero a diferencia del segundo cuarteto, en el primer terceto se observa que el retrato de la casa es descrito por partes y no en su totalidad. Tal recurso refuerza el paralelismo expresivo en conjunción con la metagoge y la concatenación que se dedican a describir cada uno de los elementos que componen la casa. Se empieza por la parte esencial del castillo, los muros que se imponen sobre el llano donde se levantan, posteriormente se refiere a las torres que protegen los muros de la arquitectura y se culmina con las almenas que rematan las mismas torres del palacio, todo esto para destacar las particularidades de la construcción que, como se ha visto, en su totalidad, es un lugar majestuoso y bello. Cabe añadir, que las almenas no son el “remate” de la construcción, sino que en lugar de tal término se introduce la metáfora “corona” para insistir en la realeza del recinto.

El amante entonces, además de realizar un retrato minucioso de la arquitectura del lugar, se dirige al mismo como ser animado. Se da el comienzo de una invocación o llamado para que la dama conozca su amor y su sufrimiento. Pero al no encontrarse con su amada sino con el castillo imponente que la protege, se ejerce una especie de dominio sobre el amante, el cual se limita a describir el lugar que habita su amada. En el caso de los cuartetos, las denominaciones hacia el lugar eran totalmente diferentes a las de este terceto. El sitio se ha convertido en una fortaleza inquebrantable, un castillo impenetrable donde el amante no tiene acceso. De ser un hermoso palacio y un sagrado templo, se ha convertido gradualmente en una muralla que protege a la dama que tanto añora y ama.

Es así que el ritmo en este terceto sigue fluyendo de manera invariable debido a la descripción que realiza el yo lírico sobre el lugar, que, en conjunción con la concatenación y la metáfora refuerzan esta constancia rítmica en los versos y hacen que los mismos sean armoniosos y concuerden perfectamente con el estado contemplativo de este hombre hacia el lugar que habita su amada:

*/ Mu / ro que sojuz / gáis/ el / ver / de / lla / no,  
/ to / rres que defen / déis / el / no / ble / mu/ ro,  
al / me / nas que a las / to / rres / sois / co/ ro / na<sup>78</sup>,*

En estos versos, la condición del amante, sufre un cambio. Al principio del poema se notaba a un hombre sollozante y triste por la circunstancia, ahora esclarecida, de no poder ver o tener acceso a su amada. Conforme avanzan los versos, su estado anímico cambia paulatinamente por la expectación que le causa reencontrarse con el

---

<sup>78</sup> Existe acentuación extrarrítmica en las sílabas 1ª. y 8ª. del primer verso del terceto, 1ª. y 8ª. del segundo verso y 2ª. del tercer verso en este terceto.

sitio que habita su señora, y este lugar es tan imponente que le origina una profunda admiración. Pero hay que insistir que la casa de su dama es el medio por el cual el yo poético evoca a la mujer, pero al momento en que la morada se visualiza como una fortaleza, la no correspondencia se hace presente y se confirma ante los ojos de un hombre que expresa su soledad constante por medio de las palabras que emite.

Por consecuencia, en el segundo terceto se confirma en su totalidad la soledad del amante y la indiferencia de la mujer que ama.

cuando de vuestro dueño soberano  
 merezcáis ver la celestial persona,  
 representadle mi destierro duro.

(vv. 12-14)

En este caso, el amante prosigue la metáfora anterior estableciendo una especie de dialogía con el palacio, ya que le pide que cuando su amada se restablezca a aquel lugar que habita, le explique la inaccesibilidad que el hombre tiene hacia la casa y por consecuencia hacia su amada.

Lo más destacable es cómo se invoca al lugar animado que le expone a su dueña el dolor que le ha provocado su desdén; con los versos “cuando de vuestro dueño soberano / merezcáis ver la celestial persona”, se puede observar nuevamente una mención directa hacia la mujer con la frase adjetivada “dueño soberano”, refiriéndose con esto a que ella es la poseedora absoluta del lugar que habita. Con la siguiente referencia: “celestial persona”, vuelve a ser colocada en estatus inalcanzable de divinidad. Lo que nos dan a entender estos versos es que la dama está ahí, viva más que nunca en la mente y el corazón del amante, pero ha regresado al lugar donde vive y eso es lo que motiva todo este poema. Cabe señalar que el verbo “merezcáis” nos hace

pensar que el palacio que habita la amada es el único que tiene acceso a ella, tan es así, que el yo lírico advierte su desventura alrededor de este terceto. Nadie más que el recinto, puede verla.

Lo curioso en este terceto es la manera en que se manejan las dos distintas alusiones hacia la mujer y la mención hacia el estado anímico del amante. En la primera, el sustantivo precede al adjetivo, en la segunda, el adjetivo es colocado antes del sustantivo y la última vuelve a colocarse primeramente el sustantivo y posteriormente el adjetivo. Todas en conjunción, dotan de sentido al remate del soneto. Entonces las palabras relacionadas son los sustantivos “dueño” (A), “persona” (A1) y “destierro” (A2); así como los adjetivos “soberano” (B), “celestial” (B1) y “duro” (B2)<sup>79</sup>. Así, nombrando a la amada con dos diferentes frases, dan preámbulo al final del poema. Y con la referencia directa hacia el amante y su dolor por el desprecio femenino se logra un final majestuoso donde él mismo se verá enfrentado con la indiferencia de su señora y con la soledad en la que siempre se verá envuelto.

Habíamos visto cómo se da la insistencia en la mención de los elementos externos que protegen el interior de la mansión en la que habita la dama. El amante está ubicado afuera y eso lo lleva a hablar ahora de “destierro”, porque no tiene paso a la casa y mucho menos a su señora. En el segundo terceto entonces se produce la invocación de ayuda de la voz lírica para que muros, torres y almenas intercedan por él ante la mujer y le expliquen con todo detalle el “destierro duro” que vive lejos de ella. El desdén que sufre por parte de la mujer es explicado con la palabra “destierro”<sup>80</sup>, pero

---

<sup>79</sup> Resulta interesante el hecho de que Góngora termine su soneto con este tipo de construcción sintáctica, la cual no se halla en otros sonetos anteriores, de la época o posteriores a éste. Pero, como se ha dicho en el análisis dotan al poema de sentido y refuerzan la idea de que la dama permanece inaccesible y el amante se encuentra totalmente solo y con el dolor del desdén femenino.

<sup>80</sup> La imagen del destierro es un tópico recurrente en la poesía. Desde la época medieval hasta el Renacimiento, se utiliza dicha palabra para ejemplificar el desdén que ejerce la mujer hacia el hombre que

además éste es expuesto de una manera fuerte con el adjetivo polisémico “duro”, es decir, en este caso explica todo lo inalcanzable que resulta ser la amada para él, se vuelve un desaire lleno de dureza y ante tal circunstancia, la soledad del amante se intensifica. Su tristeza se agrava y se da cuenta que se halla completamente solo ante el palacio. La distancia con su ser amado le provoca un gran malestar y se ve claramente la inaccesibilidad de su señora.

Así, en cuestión rítmica se nota lo siguiente. El encabalgamiento del primero y segundo versos de este terceto conllevan a un efecto rítmico constante y fluido, sin embargo, la frase “dueño soberano” está enfatizando no sólo otra mención hacia la mujer sino a la única persona que tiene acceso al lugar majestuoso. Toda la armonía se ve suplantada nuevamente por la congoja sólo que ahora, el sollozo no brota de los ojos del amante, sino por el contrario, el sentimiento de tristeza reafirma su soledad y ante eso, no le queda más remedio que aceptar su condición de eterno amante que profesa amor a una dama inalcanzable, por ello es que la última frase del terceto “representadle mi destierro duro” enfatiza este estado.

cuando de vuestro / *due* / ño sobe / *ra* / no  
 merez / *cáis* / / *ver* / la celes / *tial* / per / *so* / na,  
 represen / *tad* / le / *mi* / des / *tie* / rro / *du* / ro<sup>81</sup>.

Vemos entonces que la tristeza y la soledad que se vislumbraban durante todo el poema vuelven a ser una constante en el amante. Se ha visto que cuando éste se

---

la admira. En este poema, Góngora lo utiliza con el mismo fin, para describir el desprecio de la amada hacia el amante.

<sup>81</sup> El primer verso del terceto sólo contiene dos acentuaciones silábicas. Es curioso observar cómo Góngora, quien huye de la monotonía, cae en ella al momento de colocar solamente dos acentuaciones rítmicas a diferencia de los demás versos que contienen más de dos. Pero hay que recalcar que esta frase enfatiza una mención hacia la mujer amada. En los versos siguientes existe una acentuación antirrítmica en las palabras “merezcáis” y “ver”.

encuentra con la casa de su amada su tristeza se ve suplantada por la admiración que siente al verse cerca del castillo. Conforme va avanzando el poema la mujer se restablece al lugar donde vive por medio de las menciones que realiza el yo poético, sin embargo, en el instante en que el amante se da cuenta que todo es una visión nada más del sitio, su desconsuelo vuelve a estar presente y, por lo tanto, su soledad se resuelve en la admiración del palacio, admitiendo que se halla totalmente solo y termina regresando a su estado inicial de congoja y el único medio por el cual puede notar la presencia de su mujer es a través del lugar en el que vive.

En este soneto se presenta desde el inicio a un amante desolado, la mujer es solamente conocida por menciones, nunca se dará un encuentro, ella permanece invisible ante los ojos de un hombre cansado de llorarle, de cantarle y profesarle amor. Tal parece que se conforma con sólo mirar la casa de su señora, se siente contento con sólo recordarla bella y visualizarla como algo inalcanzable. Y se verá que al final del poema, su soledad lo obligará a seguir conforme con no verla y por ello le advertirá a la fortaleza que cuando la vea, le exponga cómo se sintió desdeñado por ella.

Analizando en conjunto este poema, algo que es de suma importancia mencionar es que la estructura interna, en la composición del mismo, desarrolla una función fundamental. Góngora expone en los primeros seis versos del soneto la condición del amante sollozante y todas las menciones que realiza el mismo acerca de la mansión de su amada. Y justamente en los versos séptimo y octavo, el sentido del poema se enfoca exclusivamente en la imagen de la mujer. Es aquí cuando aparece el soneto con todo su prestigio. En esos dos versos se condensa el tema central por el cual el poema tiene sentido y la alusión mitológica al ave fénix es importante porque es por medio de ésta que sabemos que la dama se restablece al lugar donde vive. En cuanto llegamos a los

tercetos, vuelven las menciones hacia el lugar donde reside la mujer, pero ahora, el lugar es nombrado por partes para abarcar su totalidad de manera ascendente. Y además, la denominación del castillo no será como “templo” o “palacio”, sino como una fortaleza inexpugnable. Con esto se da sentido a que ese lugar es por demás resguardado y le prohíbe por tanto el acceso a este amante deseoso de su señora y con ello se explica, por consecuencia, lo inalcanzable que es esta mujer. Pero también se observa que el lugar en el que habita la amada adquiere las mismas cualidades que ella. Le contagia todo su encanto y plenitud y lo dota de sentido. La ponderación y exaltación de la belleza del sitio lleva a la cuidadosa selección de los términos con los que el amante se refiere al mismo ya que en el transcurso del soneto, se hace referencia ocho veces al lugar que habita la dama, lugar que posee sus características y revela que el amante habla de una mujer poderosa.

De todas las menciones que se hacen en el soneto del lugar en el que habita la dama sólo una se da fuera del campo semántico en el que se inscriben las demás: “nido”. Las otras siete menciones que se hacen del sitio hacen referencia a su carácter majestuoso. Poseen también la característica de representar la exterioridad del recinto. El término “nido”, en cambio, como ya se ha explicado, alude al lugar al que se vuelve, pues en él se vive. La palabra “nido” aparece, además, significativamente, relacionada con la aparición de la mujer, que, como el Ave Fénix, si ésta renace de sus cenizas, ella lo hace desde su ausencia.

Es así como vemos que Góngora realiza otro tipo de composición distinta a lo acostumbrado por él<sup>82</sup>. Por lo regular, los sonetos siguen una línea progresiva entre los

---

<sup>82</sup> Decimos que es raro encontrar este tipo de composiciones porque la mayoría de los sonetos de Góngora siguen una línea progresiva, es decir, en los cuartetos se expone el caso y los tercetos concluyen el mismo. Sin embargo en este poema, dos versos conjuntan el tema central del soneto con la estructura

cuartetos y los tercetos o en otras ocasiones, los cuartetos se ocupan de la imagen femenina y los tercetos de la imagen masculina, pero en el caso de este poema, el fin del mismo se encuentra condensado en los dos versos centrales. Los seis primeros versos del soneto cubren la condición del hombre y las menciones que realiza de la morada de su ser amado. Los seis restantes prosiguen el tema central y continúan la mención hacia el lugar para concluir magistralmente con un amante completamente solo, el cual nunca introducirá la mirada en el interior del lugar, siempre tendrá la visión externa de él, por ende, el amante se encuentra afuera sin conocer la intimidad.

En conjunto, el soneto trata de la soledad que siente el amante ante la inaccesibilidad de su dueña. Y parece ser que el papel preponderante de este poema lo tiene más el hombre que la mujer, porque la constante es la soledad que siente por no acceder a su mujer. Ella funge simplemente como una evocación constante con las menciones que hace el amante. A final de cuentas, la visión de plenitud que experimenta el enamorado, produce en éste el reconocimiento de su radical exclusión de un espacio ideal del que está desterrado.

### 3.3 Un canto a la soledad en el mundo de representación gongorino.

Como se pudo notar, el presente análisis se ha remitido en algunas ocasiones a los tópicos heredados del Renacimiento, en específico, los que conciernen a la belleza de la mujer. Sin embargo, Góngora recurre nuevamente a ellos para mostrar otro tipo de hermosura femenina. Todo el encanto que la amada posee se simboliza a través del

---

perfecta en escala numérica de: 6-2-6. Este tipo de composiciones no son comunes en el poeta y extraña que la crítica alrededor del autor no se fije o no trate este tema con profundidad. Suele hablarse de elementos sintácticos, formales, estilísticos, pero no de la manera en que están estructurados los cuartetos o los tercetos.

lugar que habita. En primera instancia, se habla de un amante triste y solo, conforme avanza el poema, nos damos cuenta de que su llanto es por la señora que adora. Todo esto se ve resuelto en el momento en que el hombre se encuentra frente al palacio en el cual vive su amada.

En este caso, el poema describe más bien cómo este amante permanece en primer lugar en un estado de precariedad que se verá resuelto, conforme avanza la estructura del soneto, en una etapa de plenitud al momento de admirar el lugar.

Si bien se recurre nuevamente a tópicos literarios, sí es valorativo cómo lo retoma el poeta para brindar una composición poética de gran calidad estética y con un final lleno de abatimiento.

A diferencia de otros sonetos donde existe un encuentro entre los amantes, en este caso en particular, jamás se dará, se plasma a un hombre completamente solo ejerciendo un acto de contemplación hacia lo que representa la belleza femenina de su señora: el palacio. La realidad en la que vive se ve suplantada, por un instante, en aquel plano evocado donde existe su mujer amada, pero en el momento de darse cuenta que su mundo real es aquel donde su señora simplemente no está, el hombre siente la tristeza plasmada en un desprecio por parte de su amada y no le queda más remedio que admitir su desdicha ante el desdén femenino. Y con ello, vemos un tema diferente en este soneto. Si bien el eje sigue siendo la dama, el poeta describe también la condición solitaria de un amante resignado.

De acuerdo con Dámaso Alonso, Góngora no se conforma con sólo retomar tópicos a la ligera. Necesita obligadamente recurrir a ellos, analizarlos, digerirlos y proponer nuevas vertientes que lo llevaron a esa gama de temas, que se complementan

perfectamente con las imágenes y las metáforas las cuales cobran un gran sentido estético.

Aun a pesar de que el soneto es de los años donde el poeta descendió en su producción de poemas amorosos, sí es de valorar que eso no le impidió crear composiciones con gran calidad como lo fue el presente poema, donde nuevamente se vislumbran los albores de un mundo de representación poética gongorino.

## CAPÍTULO 4

### **“Si Amor entre las plumas de su nido”. La divinización de la mujer en la poesía de Góngora”.**

#### 4.1 Antecedentes.

En el presente capítulo, se observará de nueva cuenta cómo Don Luis de Góngora realizó adaptaciones de tópicos y temas renacentistas. En el soneto a estudiar, se irán observando dos momentos que nos plantea el amante en cuanto a la belleza de su amada: la hermosura pueril y la belleza adulta. Sin embargo, el hilo conductor de la composición será el amor tan profundo que siente este amante por su mujer aun a pesar de que ella, en algún momento, muestre desdén. De manera que, a medida que avance el análisis, se notará la resolución ante esta situación de amor no correspondido.

El poema “Si Amor entre las plumas de su nido” data del año de 1603, diez años antes de la composición de la *Fábula de Polifemo*. Con este dato y contando el poeta con 42 años de edad, es de suponerse que poseía un dominio perfecto de las diferentes teorías sobre el amor heredadas del Medioevo y el Renacimiento.

Es de esperarse que, conforme el estudio progrese, se note cómo el autor continúa retomando esta literatura tópica y cómo le brinda su propio tratamiento. Sin más, me acercaré ahora a un soneto considerado todavía por la crítica como soneto de primera etapa y donde el tema central sigue siendo el mismo que en composiciones anteriores: la mujer que mueve el deseo del hombre que la admira y la ama. Lo interesante es que este amante mostrará una actitud sumisa ante el encanto que le brinda su dama a través de su belleza. Al final veremos entonces la soledad del amante vuelta melancolía.

#### 4.2 Análisis del poema.

Siguiendo como en anteriores ocasiones el criterio del *Manuscrito Chacón*, el soneto que se ocupó en este análisis corresponde al número 90, sin embargo, en la edición moderna posee el número 88. No se tiene noticia de que el poema haya sufrido algún tipo de censura por parte de las autoridades eclesiásticas, tampoco se tiene registro de que fuese incorporado en alguna antología poética en vida del autor.

88

Si Amor entre las plumas de su nido  
prendió mi libertad, ¿qué hará ahora,  
que en tus ojos, dulcísima señora,  
armado vuela, ya que no vestido?

Entre las violetas fui herido  
del áspid que hoy entre los lilios mora;  
igual fuerza tenías siendo aurora,  
que ya como sol tienes bien nacido.

Saludaré tu luz con voz doliente,  
cual tierno ruiseñor en prisión dura  
despide quejas, pero dulcemente.

Diré como de rayos vi tu frente  
coronada, y que hace tu hermosura  
cantar las aves, y llorar la gente<sup>83</sup>.

Para empezar es necesario dar a conocer el paratexto con el cual se le conoció a este soneto. Para ello, se hace referencia al *Impreso de Hoces* que, como en el primer capítulo se mencionó, es otro de los testimonios en el cual se basó la crítica para

---

<sup>83</sup> Nuevamente tendremos como esquema métrico versos de Arte Mayor, con terminaciones tradicionales: ABBA, ABBA, CDC, CDC.

comprender la obra gongorina. El epígrafe afirma lo siguiente: “A una dama que aviéndola conocido hermosa niña, la conoció después bellísima muger”<sup>84</sup>.

Conociendo esta sentencia, y una vez que se ha realizado una lectura general de la composición, se podría decir que en ella se condensa de manera general el tema del soneto, pero sin apegarse directamente al mismo. Voy a comentar cada uno de los versos del poema así como la propuesta que el poeta establece en el mismo.

He aquí el primer cuarteto.

Si Amor entre las plumas de su nido  
prendió mi libertad, ¿qué hará ahora,  
que en tus ojos, dulcísima señora,  
armado vuela, ya que no vestido?

(vv. 1-4)

En estos primeros versos, se tiene a un amante que empieza a describir el sentimiento que nace en su alma al observar a una bella niña que lo ha cautivado, pero existe, además, un momento donde este mismo enamorado se pregunta si aquella pequeña lo impactó con su hermosura en un tiempo pasado, ahora que ha vuelto a verla en otro momento de su vida, esa hermosura se torna más atractiva y así lo volverá a enamorar.

Para comenzar, la oración condicional completa sería: “Si (el) Amor prendió mi libertad entre las plumas de su nido”, es decir, que abarca el primer verso y parte del segundo. Este enunciado involucra la descripción del sentimiento amoroso, el cual es

---

<sup>84</sup> *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*. Recogidos por Don Gonzalo de Hoces y Cordoua natural de la Ciudad de Cordoua. Dirigidas a don Francisco Antonio Fernández de Cordoua, Marqués de Gualcazar. Con Privilegio. Edición facsímile del año de 1654. Primera aparición: 1633. Versión digitalizada de la Biblioteca Virtual Cervantes, procedente de la Biblioteca Nacional de Madrid en [www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9545](http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9545), fol. 13 r.

evidente debido a la alusión que se hace a la figura alada de Cupido<sup>85</sup> que abarca todo el cuarteto, pues en el verso cuarto se hace mención nuevamente a ella. Se tiene entonces con este enunciado la descripción de este sentimiento amoroso y se relaciona el objeto del mismo con un “nido” para señalar que aún no se muestra con todo su poder. Por ende, se le menciona metafóricamente el sitio, porque este sentimiento todavía no se muestra con toda la fuerza, apenas se vislumbra plasmado en la belleza pueril. Por consecuencia, se establece un símil con un ave recién nacida, aguardando su momento de plenitud donde se verá encarnado su verdadero atractivo y sensualidad.

Vemos entonces que el Amor aún no muestra toda su plenitud, pero lo más interesante es observar que despierta ese sentimiento que en algún momento atrapó la voluntad del amante que contemplaba a aquella niña. Esto se ve reflejado en la siguiente parte del enunciado “prendió mi libertad”. El verbo “prendió”<sup>86</sup>, el cual se encuentra en pasado perfecto, nos transporta a un tiempo pretérito en que la voluntad del amante prontamente se vio sometida por una niña que lo enamoró con sus encantos; por tanto, el hombre que la admiraba se sintió atraído por aquella belleza y con esto su libertad se vio aprisionada.

Ahora bien, el siguiente enunciado, “¿qué hará ahora, que en tus ojos, dulcísima señora, / armado vuela, ya que no vestido?”, que se coloca a manera de pregunta retórica, muestra lo siguiente. Primero hay que notar la situación del tiempo verbal, ya que, como se ha visto, al inicio del cuarteto el amante habla en tiempo pretérito con el verbo “prendió”, el cual hace referencia a una acción que se cumplió en el pasado. En el

---

<sup>85</sup> *Diccionario Mitológico, sub. voce.*, Cupido.

<sup>86</sup> El verbo “prendió” también puede significar que el amante siente su voluntad atrapada ante los encantos de la mujer que admira, esto nos hace recordar aquel tópico de la *cárcel de amor*, donde el hombre que ama a su señora, pierde voluntad, y en ese momento empieza su enfermedad de amor, la cual puede culminar en locura. Sin embargo, adelantándonos hacia el final del poema el amante no enloquecerá, por el contrario, el sentimiento que tiene hacia su dama, será de resignación y perfecta fidelidad.

mismo verso segundo, la aparición del adverbio “ahora” introduce el tiempo presente, que es en el que se coloca el enunciado interrogativo en el que también el verbo “vuela” va en presente. Se marca, pues, la relación entre dos tiempos distintos, uno evocado y uno que el yo lírico se encuentra viviendo en el instante en que lo enuncia. En el momento en que el amante se pregunta si aquella niña convertida en hermosa mujer es más bella aún, la frase “¿qué hará ahora?” es colocada para expresarnos que el hombre hablaba en el enunciado primero de un recuerdo de aquel tiempo en el que su amada era una bella niña que lo cautivó de manera repentina con su atractivo. Se cuestiona también los alcances de la belleza de la dama, porque si antes era bella, ahora su hermosura ha aumentado y el desconcierto se hace evidente, en virtud de que esa belleza vuelve a impactar al hombre y de esta manera queda completamente enamorado. La pregunta “qué hará ahora” plantea el surgimiento de una expectativa con respecto al gran poder que puede tener el amor si se manifiesta en el instante en que los encantos de la mujer logran su plenitud. Como consecuencia la califica con el adjetivo superlativo “dulcísima”. Esta adjetivación conlleva un sentido polisémico al visualizar a la dama no solamente como amable, sino también como agradable, delicada, etc. Y como se ha dicho, su belleza se ha acrecentado y de esta manera también aumenta inevitablemente el poder que tiene sobre el amante. Entonces el amor que siente este hombre por su señora no sólo se dio en el pasado, sino que continúa en el presente y se refuerza e intensifica hasta el grado más alto.

El siguiente punto se refiere a la imagen que se tiene del Amor en este poema. En primera instancia, tal sentimiento se vincula a la infancia de la dama a la que se compara con una avechilla en un bello nido que aguarda la madurez. Cuando ésta llega, la

imagen del amor se torna nuevamente hacia la figura de Cupido<sup>87</sup>, quien lanza flechas hacia el enamorado con el fin de atrapar su voluntad inevitablemente y atraerlo a su amada. Entonces el amor se torna amenazante, poderoso, pues “armado vuela” y con toda su sensualidad “ya que no vestido”. A pesar de que la figura retórica evita introducir la palabra “desnudo”, la cual pudiese haber resultado muy fuerte, sin duda, la figura está cargada de un gran sentido erótico<sup>88</sup>.

Tendremos así, a una dama que manifiesta el sentimiento amoroso a través de su hermosura sin imaginar que existe alguien que ha quedado prendado ante sus encantos.

Como tercer punto se puede observar en el poema el tema de las armas de amor. Este punto fue tratado desde la literatura grecolatina, pero no fue sino hasta el Renacimiento que se le conoció como tal gracias al poeta aretino Petrarca, el cual utilizaba palabras como “rayo”, “flecha”, “saeta” o “red” como referencia hacia los ojos de la dama, los cuales se encargaban de atrapar la voluntad del amante<sup>89</sup>. En el caso de esta composición gongorina, el poeta utilizó una palabra más directa para el arma de amor. Es así que los ojos de la mujer son los que transportan el sentimiento amoroso armado que despide con su belleza y todo aquel que la mire se sentirá atrapado por esta causa<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Como se afirma una nota en la edición de los *Sonetos* de Góngora, Salcedo Coronel explica que esta imagen del amor que maneja el poeta en este soneto, es muy similar a unos versos de la *Jerusalén Libertada* de Torcuato Tasso: “¡Oh meraviglia! Amor ch’á pena é nato, / già grande vola e già trionfà armato.” Luis de Góngora, *Sonetos*, p. 153.

<sup>88</sup> Aún cuando el poema no proponga una relación o entrega de los amantes, como se verá posteriormente, el sentimiento amoroso es vinculado hacia el erotismo, ya que la belleza femenina es mayor cuando la dama es ya una mujer madura y por tanto, provoca que el amante la vea y se sienta profundamente atraído hacia su señora ya formada.

<sup>89</sup> Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, “Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética” en, *Seis Calas...*, p. 79.

<sup>90</sup> Es curioso cómo Góngora nos plasma a una mujer que atrae con su mirada a este amante deseoso por verla. Esta cuestión ha sido tratada desde la Edad Media y el Renacimiento como precedente para la corriente del Neoplatonismo. Se habla entonces de “espíritus visivos”. Debido a que con su belleza se presentan como seres hermosos y únicos, los cuales atrapan de inmediato la atención de todo aquel que lo

Con estos argumentos, se puede afirmar que la pregunta retórica nos plasma un total desconcierto y admiración existentes en la voz del amante que presta atención a su bella señora, porque como se ha dicho ya, si antes una pequeña niña con su hermosura impactó al hombre que la admiraba, ahora, siendo ya una mujer, este mismo se encontrará totalmente perdido y sentirá su voluntad completamente atrapada.

Siguiendo el criterio de la crítica Giulia Poggi, se puede afirmar que es curioso cómo Góngora inició el tema central de su soneto con una pregunta retórica. La crítica argumenta que el poeta se basó en un madrigal del autor Torcuato Tasso (“*credo che un fuoco e’n fiamma consumerommi...*”), donde se veía cómo el corazón del amante mostraba dos momentos en cuanto a su estado anímico y cómo éste se va consumiendo por las llamas del enamoramiento hacia la dama. Sin embargo, el poeta cordobés se aleja de dicho tema y tratando de no ejercer en esta composición un ejercicio imitativo, aquí no se habla del corazón del amante, sino de la evolución impresionante de la belleza femenina y cómo ésta impulsa al hombre que la admira a seguir fielmente sus sentimientos hacia su señora y profesarle amor constante<sup>91</sup>.

No cabe duda que un punto que hay que destacar en el primer cuarteto es la forma en que se da vívida expresión al tema de la constancia amorosa, ya que el yo poético no se limita a transmitir la existencia de un sentimiento que ha pervivido a través del tiempo, sino que remite a una experiencia en la que el mismo parece

---

admire y la imagen que observen es la que llevará al admirador a una especie de éxtasis y por ende, cree estar en un sueño. Por mencionar algunos ejemplos, Petrarca conserva este tema en sus poemas y lo plasma en los ojos de la amada que atrapa e invade el corazón del poeta y éste a su vez experimenta una herida de amor. Guido Cavalcanti afirma que el amor es un error, una maldición que domina el alma gracias a ese espíritu bello y por lo tanto, se ve coartada la libertad. Alexander Parker, *La filosofía del amor...*, pp. 60-63. Sin embargo, Góngora no nos plasma un sueño de amor, ni una maldición por parte de la mujer amada. Veremos conforme avance el análisis que ese espíritu encarnado en una bella dama sí llevará al aprisionamiento del amante pero no a la desgracia, por el contrario, el ser que la admira se siente profundamente vinculado hacia ella.

<sup>91</sup> Giulia Poggi, “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?” en, *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, p. 189.

renovarse y enriquecerse. Como hemos visto, esto se plantea en relación con el sorprendente mejoramiento que se percibe en el objeto de amor. Lo anterior produce esa sensación que provoca lo que rebasa toda medida por su carácter superlativo. De aquí procede el tono de ponderación en lo que enuncia.

La expresión de emociones que transmite este amante es primeramente guiada hacia la evocación del recuerdo de su mujer, que siendo una niña pequeña mostraba una gran belleza que lo movió desde aquel momento a admirarla. Posteriormente, su emoción cambia al instante de volver a ver a esa pequeña hecha mujer adulta y como aquella hermosura se torna más excelsa, el amante se perturba porque no sabe los límites que su señora tendrá en el presente y surge así el desconcierto que se afirma con la pregunta retórica y a la vez, el sentimiento amoroso se torna amenazante porque “armado vuela”, con toda su sensualidad y envuelve completamente la voluntad del amante. Entonces podríamos aseverar que esa misma expresión de emociones del yo poético concuerda perfectamente con el ritmo, el cual provoca, en un principio un efecto armonioso debido a la evocación antes mencionada, empero, al momento en que la pregunta retórica surge, el ritmo pasa de un estado de armonía, a un tiempo acelerado que marca el desconcierto del amante que no logra descifrar hasta dónde llegará la belleza excelsa de la mujer y qué efectos provocará en él mismo.

Si A / mor / entre las / plu / mas de su / ni / do  
 pren / dió / mi liber / tad / , / ¿qué / ha / rá / a / ho / ra,  
 que en tus / o / jos, dul / cí / sima se / ño / ra,  
 Ar / ma / do / vue / la, ya que no ves / ti / do?<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Como se ve, en algunos casos la impresión moderna coloca acentos ortográficos en las palabras que deben llevarlo, sin embargo, estas acentuaciones no afectan ni el cómputo silábico, ni el ritmo en el cuarteto. Existen acentos rítmicos en la 3ª sílaba del segundo verso en la palabra “ojos” y en la 4ª sílaba del cuarto verso colocado en la palabra “vuela”, que podrían considerarse extrarrítmicos porque no coinciden con el acento estrófico del soneto. Sin embargo, dichos acentos no provocan un desajuste en el

Con todo lo anterior, se puede decir que existe un paralelismo establecido entre dos niveles de hermosura diferentes en la mujer, pero ambos tienen la misma importancia en el impacto que le han ocasionado al yo lírico que solamente puede demostrar admiración hacia su dama. Estos dos tiempos de la belleza femenina cobran importancia para describir la imagen de la mujer.

El segundo cuarteto dice lo siguiente:

Entre las violetas<sup>93</sup> fui herido  
del áspid, que hoy entre los lilios mora;  
igual fuerza tenías siendo Aurora,  
que ya como Sol tienes bien nacido.

(vv. 5.8)

En estos versos, continúa el paralelismo entre los dos momentos de la belleza femenina y se describe cómo el amante fue impactado por la hermosura encarnada en su señora. Lo más importante es que ahora se establece un símil entre el amor y la serpiente, la cual le inyecta metafóricamente el veneno de su amor, con lo cual el hombre se siente cada vez más atraído por ella.

Primeramente, se tiene el encabalgamiento que aparece entre el quinto y sexto versos en el que se expresa el surgimiento del sentimiento amoroso: “Entre las violetas fui herido / del áspid”. En primer lugar hay que señalar que la oración se encuentra en pasivo y existe con ello un cambio repentino en la sintaxis. En vez de decir: “Entre las violetas he sido herido del áspid” se menciona en un tiempo pasado con el verbo compuesto “fui herido”, esto quizá nos lleve a pensar en que el yo lírico quiere expresar

---

ritmo armonioso del mismo, solamente el encabalgamiento que abarca la pregunta retórica, como se dijo en el texto, provoca un desajuste en el ritmo, se vuelve más acelerado debido al desconcierto del amante ante tanta hermosura femenina.

<sup>93</sup> El hiato producido entre la sílaba cuatro y cinco no afecta al cómputo, por el contrario el efecto de diéresis completa de manera cabal las once sílabas que debe contener el verso.

nuevamente esa oscilación con el tiempo pasado y el presente vinculados con los dos niveles de belleza femenina que se explican a continuación. La metáfora del áspid, suplanta a la anterior imagen de Cupido. El amor ya no se manifiesta a través de una figura alada, sino por medio de una serpiente ponzoñosa que mata con su veneno<sup>94</sup>. Es la figura dañina que se oculta entre las violetas, en medio de la belleza de un jardín florido. Entonces, la frase “fui herido” nos remite a pensar que la terrible herida de amor lo ha alcanzado. Se hace entonces una vinculación con el tópico virgiliano *Latet anguis in herba*<sup>95</sup>, el cual hace referencia a que la serpiente o áspid, - la cual representa la crueldad de la mujer -<sup>96</sup>, emponzoña al amante con el mortal veneno de su amor y en consecuencia, de manera metafórica, éste ha sido herido con una lesión que le provoca dolor al sentir amor por su dama.

Lo curioso es que esta sierpe que habitaba entre las violetas, vive ahora entre los lilios<sup>97</sup>. Es entonces cuando de nueva cuenta nos hallamos con la constante reminiscencia al pasado y su relación con el tiempo presente. Algo que es de suma importancia notar es que el tiempo pasado implica siempre aquel momento en que el amante se enamoró de su niña bella y el tiempo presente es la confirmación del sentimiento que tiene hacia ella. Es así como se establece otro símil para explicar los

---

<sup>94</sup> Existen otros sonetos amorosos donde Góngora trata el tema de la serpiente ponzoñosa que provoca el mal de amor con su veneno. En el núm. 63 (ed. de Ciplijauskaité), “¡Oh niebla del estado más sereno, furia infernal, serpiente mal nacida!”, se compara el sentimiento amoroso con el dulce veneno de la víbora, todo con el afán de darnos a entender que el estar enamorado implica dolor y sufrimiento. Y en el soneto “La dulce boca que a gustar convida” (núm. 70), se trata nuevamente el tópico del *latet anguis in herba*, cuando el yo lírico nos advierte que si se quiere vivir en plenitud, debemos rechazar a aquella criatura que con su ponzoña nos envenena e invade nuestro corazón. En este caso el Amor es visto como algo dañino y doloroso, cosa que sucede igualmente en el poema analizado en el presente estudio.

<sup>95</sup> *Latet anguis in herba* (la culebra se esconde entre la hierba): Tópico de origen virgiliano. Carácter engañoso de la naturaleza y, por extensión, de la realidad: su atractivo exterior puede ocultar la ponzoña y el dolor, en [http://www.terra.es/personal4/phantom\\_2001/topoi.htm](http://www.terra.es/personal4/phantom_2001/topoi.htm)

<sup>96</sup> La imagen del áspid representa la crueldad de la mujer y puede ser ambivalente cuando va acompañada de adjetivos que indican su belleza. Pilar Manero Sorolla, “La configuración imaginística de la dama en la lírica del renacimiento: La tradición petrarquista”... p. 60.

<sup>97</sup> Lilios: Cultismo que aparece en varios sonetos de Góngora y en la *Soledad Primera*, Dámaso Alonso, *La Lengua poética...*, p. 59.

dos momentos de la belleza femenina vinculados ahora con el campo semántico de las flores<sup>98</sup>. Se puede pensar que la oposición que se introduce entre “las violetas” del pasado y “los lirios” del presente se produce por el contraste del color, ya que las primeras son oscuras y los segundos son blancos. El color de la pasión y el de la honestidad, pero también es símbolo de la correspondencia frente al de la indiferencia y el desdén. Así tenemos que en el pasado pudo haber existido acercamiento entre ellos, pero en el tiempo presente la mujer se torna indiferente y desdeñosa. Esto explica que se mencione al amor como áspid, porque ella no le corresponde al ser que la ama y la adora; por el contrario, surge la completa frialdad de su parte que provoca el sufrimiento del amante. Por este motivo, aquella gentileza que pudo haber despedido la dama hacia el yo lírico, se ha tornado en desprecio con la figura de la sierpe. Junto a lo anterior, en el segundo cuarteto, lo más importante que hay que decir es que el hombre que ama a esta dama, sigue siendo constante en su sentimiento hacia ella. El amor pervive en su estado anímico frente a la volubilidad de su amada.

Ahora bien, en la frase “igual fuerza tenías siendo Aurora, / que ya como Sol tienes bien nacido” (vv. 7-8), se establece otro símil entre los dos tiempos de la hermosura femenina, enfocados en esta ocasión hacia el campo semántico de la luz. Nuevamente tenemos dos momentos de belleza en la misma mujer. El amante vuelve a transportarnos al tiempo pasado cuando conoció a una niña, que es comparada ahora con la aurora y el verbo “tenías” se refiere a que su hermosura era tan fuerte que logró enamorarla. El hecho de compararla con la Aurora, implica que la belleza de la niña

---

<sup>98</sup> La comparación del semblante de la mujer con dos diferentes tipos de flores la tenemos en otros autores del Siglo de Oro. Tal es el caso de Garcilaso de la Vega y su soneto “En tanto que de rosa y azucena” en donde compara las azucenas con los afectos que se expresan en el rostro de la mujer. Sin embargo, los temas de ambos sonetos son llevados hacia diferente fin. Mientras Garcilaso lo inclina hacia la belleza femenina pasajera basándose en el tópico del *Carpe Diem*, Góngora realiza un paralelismo entre la correspondencia y el desdén de la dama en diferentes instantes.

apenas mostraba cierto poder de encanto hacia el hombre que la admiraba, es decir, su hermosura justo estaba naciendo, como cuando apenas empieza a amanecer el día. Sin embargo, en el tiempo presente, el verbo “tienes” apoya la plenitud de la belleza femenina comparada ahora con el “Sol bien nacido”. El amante nos confirma entonces que ambos momentos de la hermosura de su amada son igual de poderosos para él, pues lo han logrado enamorar del todo, aún cuando la dama muestre desdén hacia él. Como se ha mencionado, el amor que le tiene se reafirma constantemente. La mención de los dos tiempos vuelve a implicar la existencia del amor desde que la dama era niña hasta que se transforma en mujer. No se marca, hay que decirlo, un lapso de tiempo en el cual se produzca solución de continuidad con respecto al sentimiento experimentado por el yo lírico. Se insiste, pues, nuevamente, en el tema de la constancia del amor, pero insistiendo ahora en el carácter doloroso del mismo en virtud de la falta de correspondencia de la dama.

Lo más significativo en estos versos es que, a partir de esta comparación, comienza la exaltación de la amada por parte del apasionado hombre. En el instante en que él la hiperboliza con elementos vinculados a la luz, le está brindando un grado luminoso y ciertamente la mujer se torna en algo inalcanzable por el desdén que muestra hacia el amante. El eje principal para elevar a la dama a un grado “divino” es por medio de su belleza y como consecuencia, el hombre sólo puede compararla con un albor que viene desde los cielos para mostrarse ante él y tal aparición gloriosa le ocasiona admiración y el más profundo amor<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> El crítico Alexander Parker afirma que varios poetas del Renacimiento y el Siglo de Oro, trataron este tema de la elevación de la mujer como algo vinculado hacia la corriente del Neoplatonismo, en donde la mujer se vuelve inalcanzable e ideal para todo aquel hombre que la admire y no tendrá mayor remedio que adorarla por medio de adjetivaciones que se vinculen con lo impalpable como los rayos de luz, la aurora y el sol., *La filosofía del amor...* p. 127-175.

En cuestión rítmica se observa que el ritmo vuelve a ser constante y fluido en el momento en que el yo poético vuelve a establecer el paralelismo entre la belleza infantil y la adulta. Hay que tomar en cuenta el encabalgamiento de los versos “Entre las violetas fui herido del áspid, que hoy entre los lilios mora”, el cual hace que nuevamente el ritmo se altere debido a que el amante habla acerca de que la belleza femenina lo ha envuelto en un estado de idealización y amor por aquella dama del cual es difícil desprenderse, su voluntad está completamente atrapada por la mujer. Los siguientes dos versos vuelven a establecer un ritmo armónico y constante:

Entre las vïo / le / tas / fui / he / ri / do  
del / ás / pid, que / hoy / entre los / li / lios / mo / ra;  
igual / fuer / za te / ní / as siendo Au / ro / ra,  
que ya como / Sol / / tie / nes / bien / na / ci / do<sup>100</sup>.

Con los dos cuartetos que se han ocupado en describirnos la belleza femenina en sus dos diferentes momentos, tenemos que la hermosura de la mujer ha sido comparada con diferentes elementos que le brindan un cierto grado de perfección absoluta<sup>101</sup> y como se ha dicho en varias ocasiones, en el momento de compararla con elementos llenos de perfección, la mujer pasa a un estado de inaccesibilidad.

En el ritmo también se notan similitudes entre ambos cuartetos debido a que en ellos existe un efecto armónico y constante cada vez que el amante habla de su bella niña convertida en una hermosa mujer. Es curioso notar cómo los encabalgamientos provocan

---

<sup>100</sup> En las palabras “violetas”, “hoy”, “fuerza” y “siendo”, existen acentos extrarrítmicos porque no corresponden con la acentuación constitutiva del poema. En el caso del 4º. verso del cuarteto concretamente en las palabras “sol” y “tienes” además de existir acentuación extrarrítmica, hay un fenómeno de acentuación antirrítmica.

<sup>101</sup> En el soneto de Garcilaso antes mencionado, los dos cuartetos hacen hincapié en la belleza de la etapa de la juventud, mientras que Góngora realiza un paralelismo constante entre la hermosura pueril y la adulta como se dijo en una nota anterior. Veremos conforme avance este análisis que ambos poetas resuelven de manera distinta el final de sus sonetos.

que el ritmo se altere justamente cuando el amante habla de los efectos que la hermosura de su dama provocará en él. Primero se cuestiona y luego corrobora que aquella mujer lo ha envuelto por completo.

Veamos ahora, el caso de los tercetos, donde se notarán algunos cambios con respecto a los cuartetos.

Saludaré tu luz con voz doliente,  
cual tierno ruiseñor en prisión dura  
despide quejas, pero dulcemente.

(vv. 9-11)

En este terceto el amante declara un sentimiento de congoja al admirar la belleza de su dama, que, como se ha notado, muestra indiferencia ante él. Se empieza a dar expresión en este terceto al sentimiento contradictorio que el amante experimenta en su espíritu en el que parecen hermanarse el gozo y el dolor. Como veremos, en cada uno de los versos se plantea una contradicción. Por otro lado, la figura del enamorado se compara con la imagen de una hermosa ave, el ruiseñor, que desde su prisión lanza cantos que son quejas, pero estos lamentos que emite son de una manera dulce. El sufrimiento que siente por la no correspondencia de su mujer es válido, sin embargo, reconoce el hecho de que al contemplarla la ve cada vez más hermosa.

El verso “Saludaré tu luz, con voz doliente” presenta en primer término, el verbo “saludaré” que abre el marco para el cambio del tiempo verbal. Se observó que en los cuartetos, existía un contraste entre el pasado y el presente, ahora, se nota una clara introducción del tiempo futuro, porque el ser que ama a esta mujer habla como si en alguna otra ocasión que se dé posteriormente, verá a su dama y toda la belleza de ella

será el instrumento perfecto para atraparlo más y se dará entonces el sufrimiento por amor.

Entonces “Saludaré<sup>102</sup> tu luz” se opone a “voz doliente”, porque el amante afirma que cuando vea a su hermosa señora aclamará su presencia de una manera respetuosa; no obstante, la oración se completa con el circunstancial de modo “con voz doliente”, es decir, que aunque tenga amor por ella, mientras la mujer muestre desdén, él sentirá dolor profundo por su inaccesibilidad.

Ahora bien, el momento anterior, cuando el amante exaltó a su mujer hasta un grado de suma hermosura, ahora es reafirmado con la frase “tu luz”, pues la vuelve a vincular con el sol en las fases de su trayectoria divina y ante tal circunstancia, la dama se torna cada vez más inalcanzable y el amante gradualmente siente más dolor e insatisfacción por no poder acceder a ella, por eso, la saludará con su voz, calificada como “doliente”, es decir, con la congoja de no poder estar cerca de su señora. Gozo y dolor se contrastan. Llama la atención en este primer terceto la utilización del verbo en futuro absoluto “saludaré”. Se indica con ello afirmativamente que el amor que viene del pasado y permanece en el presente va a continuar en el futuro. Esto se vincula de forma importante con el símil que se desarrolla en el siguiente verso en el que se compara al enamorado con un ruseñor.

El modo en que aquí se expresa el sufrimiento amoroso tiene un vínculo sutil con las doctrinas del amor cortés. En ellas, el vasallo experimentaba insatisfacción sentimental porque su dama era inalcanzable o prohibida para él, pero este malestar no le causa penurias, por el contrario, el deseo inconcluso le brindaba goce por el hecho de

---

<sup>102</sup> El verbo “saludar” involucra, en este soneto, que el amante aclama y respeta a su mujer, por lo tanto sólo puede mostrar el más puro sentimiento amoroso por ella. *Tesoro de la Lengua Castellana*, sub. voce.: saludar, fol. 168 v.

mostrar interés por la mujer y entre menos existiera un acercamiento entre ellos, el apasionado sentiría mayor insatisfacción por no conseguir su objeto de amor, con esto, la lejanía le provocaba delectación porque sabía que era válido el amor que le profesaba a su mujer, porque así, se sentía ennoblecido<sup>103</sup>. Es así que, en este poema notamos claramente que el sentimiento amoroso que le profesa el amante a su señora es grande, aun cuando ella muestre indiferencia y aun cuando esto le provoque dolor a este hombre, él seguirá mostrando interés por ella.

En el siguiente verso “cual tierno ruiseñor en prisión dura”, se vuelve a observar a un hombre que sufre por la inaccesibilidad de su señora. Ante tal circunstancia, surge la comparación del enamorado con la imagen del ruiseñor<sup>104</sup>, pero con el ruiseñor que está en la jaula privado de la libertad. El encierro hace que su canto sea triste. Como es sabido, por la belleza de su canto, esta ave en ocasiones es puesta en una jaula; manifiesta, entonces, su tristeza por medio de su canto. Dicha ave fue retomada por autores anteriores a Góngora, como Virgilio y Ovidio con el fin de darle un toque melancólico a la condición del amante que profesa sentimientos hacia la indiferente dama, pero, además, se vuelve a cumplir con otra regla de la cortesía amorosa, en específico de los trovadores, ya que estas comparaciones servían para reforzar el estado anímico depresivo y sufriente del poeta o del cantor que se lamenta por la no correspondencia de su mujer. Y como es claro que en este soneto existe un ser sufriente, la imagen del ruiseñor cumple con la idea de plasmar a un hombre apesadumbrado y

---

<sup>103</sup> Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat Crespo, 3ª. ed., El Barquero, Barcelona, 2006, p. 87.

<sup>104</sup> No sólo en este soneto se hace la referencia al ruiseñor, en otros dos sonetos amorosos de Góngora: 1583, núm. 63 y 1584, núm. 69, el poeta alude a esta ave pero enfocada hacia el pasaje mitológico ovidiano de la princesa Filomena, quien fue metamorfoseada en ruiseñor, después de vengar la violación de la que fue objeto por parte del rey Tereo. Es interesante ver cómo Góngora traslada esa imagen del ruiseñor al género masculino cuando la misma fue utilizada anteriormente para la figura femenina.

solitario que constantemente siente malestar por no alcanzar a su hermosa señora<sup>105</sup>. Lo importante es que el ruiseñor, o la imagen del amante son calificados como “tierno”, como un ser lleno de sensibilidad y propenso a recibir el cariño que se le brinde.

Pero este amante se encontrará encarcelado metafóricamente en una “prisión” calificada específicamente como “dura”, es decir, colocado en un lugar cruel o rígido donde solamente desde la lejanía podrá mirar a su señora sin que ésta muestre señal alguna de correspondencia. La imagen se emplea entonces en el sentido de darle un toque más de sentimiento al amante que está enamorado, pero severamente castigado por los efectos que le ha ocasionado la hermosura de su amada. Con esto, notamos los siguientes términos contrapuestos: “tierno” y “dura”. Ambos adjetivos polisémicos en cuanto a la imagen del amante, resultan contradictorios, porque, en primer lugar, se ve a éste como un ave noble y sensible que le canta a la belleza femenina y con esto, se representa el sentimiento amoroso, pero, cuando se le califica al lugar desde donde el mismo profesará amor rotundo, todo cambia y se representa ahora el sentimiento del dolor con el sustantivo “prisión” y el calificativo “dura”. Con ello, se confirma la idea anterior donde se ha expuesto que el amor resulta un acto que conlleva al sufrimiento por el simple hecho de desear sin recompensa.

Entonces, veremos que el siguiente verso llevará a la siguiente circunstancia: “despide quejas, pero dulcemente”. Con el verbo “despide” se corrobora la idea de que el amante se encuentra sumido en el doloroso desprecio femenino y, ante eso, las quejas se hacen presentes. Sin embargo, estas mismas son antitéticamente dulces y melodiosos cantos, porque, como hemos dicho, aun cuando sienta sufrimiento, el amante decide

---

<sup>105</sup> El ruiseñor representa en la poesía la melancolía y la soledad del poeta, además se le atribuye la característica de ser una de las aves más melodiosas y su canto es el más bello de todos. *Diccionario de zoología en el mundo clásico, sub. voce.: Ruiseñor.*

continuar con su profesión amorosa sabiendo que la única manera de establecer un vínculo con ella es a través de esos clamores llenos de ternura. Se tiene entonces la tercera contraposición en el terceto entre dos términos: “quejas” y “dulcemente”. Por una parte, la queja siempre nos remite a una manifestación de dolor o pena mientras que el término “dulcemente” se vincula con lo agradable, lo gustoso. En el caso de este poema, el efecto de antítesis refuerza la idea del dolor placentero expuesta anteriormente. Esto recuerda “el dulce lamentar” de los pastores garcilasianos en la *Égloga I*. La poesía transforma el dolor desacordado del amante al expresarlo en un canto melodioso y armónico donde se mezclan el dolor y el gozo.

Es importante destacar en este terceto el símil que se realiza entre el poeta y el ruiseñor que se vinculan directamente con las quejas o lamentos que ejerce el amante por su señora. Tal parece que el terceto no solamente es un canto doliente del amante por la no correspondencia de la amada, sino que además se está estableciendo una comparación con las quejas amorosas que generalmente ejerce el poeta en sus composiciones. Góngora quiso plasmarnos en una composición donde no solamente se cante por un amor en particular, se canta también a la poesía y lo que en ella se expresa.

Esta imagen del poeta-ruiseñor<sup>106</sup>, así como la del amor<sup>107</sup> que se analizó anteriormente en imagen de la belleza femenina, tal como dice la crítica G. Poggi, es de una nueva refuncionalización frente a autores como Torcuato Tasso o Buonarroti:

---

<sup>106</sup> La imagen del poeta que es comparado con el ruiseñor es un tópico recurrente en la poesía. En la *Égloga I* de Garcilaso, Nemoroso se compara con un esta ave en el momento de recordar su desdicha por haber perdido a su amada y como se dijo en una nota anterior, el ruiseñor es vinculado frecuentemente con el dolor y la lamentación que siente el poeta por amar sin recompensa. Concepto que concuerda perfectamente con el tema de este soneto gongorino.

<sup>107</sup> En este poema, es de notarse cómo la imagen de la mujer se compara con un pájaro, esto nos remite directamente a una alusión a Cupido y al igual que la imagen masculina del poeta-ruiseñor cumple con el afán de enamorar a un amante deseoso por admirarla. Giulia Poggi habla acerca de que en este soneto existen dos diferentes momentos de la vida de Cupido. El primero es sobre un amor inocente y el otro habla del amor maduro que vuela libre, “Petrarquismo y antipetrarquismo”..., p. 189.

[...] imágenes que por otra parte aparecen perfectamente funcionales al esquema metafórico del soneto, en el cual amada y amante, ambos connotados como aves, se convierten en sendos símbolos del amor y de la poesía. De ahí la total recontextualización y transformación de la “manera” italiana que lo encabeza; de ahí también la relativa importancia de su procedencia, puesto que Góngora, pasando con toda probabilidad a través de Tasso, restituye a Buonarroti con un texto completamente modificado<sup>108</sup>.

El efecto rítmico en este terceto sigue teniendo armonía aunque el amante demuestre el dolor que le provoca la indiferencia de la mujer. El ritmo permanece regular a pesar de que el estado anímico del yo lírico cambie de forma repentina. La manera en la que expresa su congoja indica su estado sufriente y al ser solamente un mero espectador de la belleza de su mujer y, sobre todo, ante su inaccesibilidad, es de notarse el énfasis en el malestar del amante. Se nota entonces, el cambio en su estado emocional, el cual es distinto al de los cuartetos.

Saluda / ré / tu / luz / con / voz / do / lien / te,  
 cual / tier / no ruise / ñor / en pri / sión / / du / ra  
 des / pi / de / que / jas, pero / dul / ce / men / te<sup>109</sup>.

Podríamos decir en conclusión que la expresión de este hombre es de una cierta congoja por el alejamiento que siente hacia su señora – confirmado con la frase “voz doliente” – y con ello empieza su eterno andar en la tristeza en la que lo ha sumergido la desdeñosa mujer. Lo más importante es que en este terceto se ha confirmado la situación sentimental en la cual se halla este amante, encarcelado en el precioso sentimiento del amor.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> En el segundo verso de este terceto, existe una acentuación antirrítmica en las palabras “prisión” y “dura”. Debemos de insistir que este fenómeno acentual no perjudica el ritmo normal del poema.

Ahora bien, en el último terceto es donde se nota mayormente la completa divinización de la mujer y se confirma también la desdicha que desemboca en sufrimiento; pero se identifican y contrastan, sobre todo, los términos “llorar” y “cantar”:

Diré como de rayos vi tu frente  
coronada, y que hace tu hermosura  
cantar las aves, y llorar la gente.

(vv. 12-14)

En este terceto, hay diversas circunstancias que analizar. La primera es en cuanto al verbo “diré”, el cual se encuentra conjugado nuevamente en tiempo futuro, confirmando así que el amante se ha vuelto portavoz de la belleza de la amada, y si en el primer terceto afirmaba que la saludaría con “voz doliente”, en esta ocasión se ocupa de transmitirnos su condición de eterno admirador de la belleza de una mujer indiferente.

Es así como la frase “Diré como de rayos vi tu frente coronada” corrobora lo anteriormente dicho y además comienza la total divinización de la mujer debido a las afirmaciones que realiza el amante: se la imagina coronada con rayos de luz. El objeto amado se torna perfecto y completamente ideal. Existe una referencia a la cabellera rubia de la amada, la cual es tan hermosa que se identifica con los rayos del sol. Además se adjetiva a su frente como “coronada”, es decir como si esos brillos solares la vislumbraran en toda su realeza, como algo divino, algo hermoso, pero inaccesible.

Vemos como resultado que el hombre ha sido avasallado por completo por su amada y, por otro lado, ve a la misma como un ser divino al cual no puede acceder. Esto se ve reflejado por la afirmación que hace el yo lírico en el primer terceto, con la frase

“Diré cómo vi tu frente coronada de rayos”, donde se ve notoriamente que el amante habla a través de sus más hondos sentimientos para poder explicar la belleza femenina.

Ante esto, la mujer y su belleza sólo provocarán bellos sentimientos, como se ve en la frase encabalgada de los últimos dos versos del poema: “y que hace tu hermosura cantar las aves, / y llorar la gente”. Donde nuevamente tenemos menciones de las aves, las cuales tal parece ser que serán las únicas que puedan gozar acceso ante tanta belleza femenina y esto provocará en ellas hermosas melodías que, como el mismo amante transformado en ruiseñor, entonarán en honor de ella.

Por otra parte, la inaccesibilidad que posee esta mujer hace que todo aquel que la admire y le profese amor, sienta la soledad y como consecuencia el desdén por parte de ella que produce la tristeza y el profundo llanto del enamorado.

Tenemos entonces que la luminosa preciosidad femenina es la que provoca dos diferentes emociones colocadas en los verbos en infinitivo “cantar” y “llorar”, los cuales son nuevamente elementos contrapuestos que desembocan en un elemento formal sumamente importante en este terceto: la bimetración visual<sup>110</sup>. Los elementos que se encuentran en contraposición son el canto de las aves y el llanto de la gente, pero a la vez, son equivalentes por el motivo con el cual se desencadena el sentimiento amoroso: la hermosura femenina y su poder de encanto. En este tipo de bimetración no solamente Góngora se interesó por contraponer los verbos, sino que además los conjunta para hacer notar que la dama es quien puede provocar o el sentimiento de amor por el cual se le ha de cantar o el sentimiento del dolor por el cual se le ha de llorar por el desprecio que muestra.

---

<sup>110</sup> La bimetración visual consiste en colocar palabras o colores contrapuestos y están simétricamente distribuidos con relación a una idea eje. Dámaso Alonso, “La simetría bilateral”..., *op. cit.*, p. 129.

Así, apresado por el encanto femenino, pero contenido por el sentimiento de su propia caducidad, el poeta celebra sólo con el canto y las lágrimas aquel milagro de la vida, la fascinante belleza femenina cuya armónica perfección provoca el canto de los ruiseñores –ellos mismos paradigma de armonía y de dolor amoroso - y el llanto de quienes la contemplan, pues sólo puede expresarse con lágrimas esta terrible turbación ante la belleza<sup>111</sup>.

En cuestión rítmica podemos afirmar lo siguiente. La expresión de sentimientos que profesa el amante hacia su mujer es distinta, ya que la admiración que siente hacia ella es tanta que la idealiza a un grado de divinidad pero esto le traerá la congoja por la inaccesibilidad de la mujer. Por ende el ritmo permanece constante debido a las afirmaciones que el yo lírico realiza. Lo que se está marcando aquí es la constancia del amor que siente el hombre por su dama por medio de la profunda admiración que le profesa, pero también en este terceto, se insiste en el dulce lamentar del amante<sup>112</sup>.

Di / ré / como de / ra / yos / vi / tu / fren / te  
 coro / na / da, y que / ha / ce tu hermo / su / ra  
 can / tar / las / a / ves, y llo / rar / la / gen / te<sup>113</sup>.

Es así como observamos al final de este poema la soledad del yo lírico frente a la no correspondencia femenina. Las constantes metáforas con las cuales se refiere a su estado anímico y la simbología que Góngora ha empleado para referirse a este amante

<sup>111</sup> José Pascual Buxó, *Ungaretti y Góngora* (Ensayo de literatura comparada), 2ª. ed, FF y L., UNAM, 1985, p. 126.

<sup>112</sup> Se insiste en el dulce lamentar por la semejanza que tiene este soneto con la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega donde Nemoroso – quien ha perdido al ser amado -, cuenta su desventura a Salicio quien también se lamenta por amor. Ambos se sienten tan acongojados que transmiten su dolor a las mismas ovejas que cuidaban en el campo. En la *Égloga* se plasma ese dulce lamentar con el concepto antitético del fuego helado, mientras que en este soneto, Góngora hace que el amante transmita su dolor por medio de las quejas dulces, los bellos cantos del ruiseñor que enternecen a cualquiera, menos a la mujer que ama. Este tema es un tópico en la poesía del Siglo de Oro sin embargo, el lamento conlleva a un grado de placer, el amor y el dolor se conjuntan para crear atmósferas cargadas de belleza tanto en la poesía Garcilasiana como en los sonetos de Góngora.

<sup>113</sup> Existen acentos extrarrítmicos en las palabras: “rayos”, “hace” y “aves”. Las demás palabras cumplen con la acentuación rítmica correspondiente.

como un ruiseñor refuerzan la idea central de plasmarnos a un hombre solo admirador del encanto femenino, pero, más que la soledad, la constante que prevalece en el poema es el carácter contradictorio del amor y de la poesía. Por una parte, se trata el bello sentimiento de amar completamente a una mujer, pero por otro, se habla del sufrimiento constante que profesa el amante. Hablamos entonces de una persistente oscilación entre amor-dolor<sup>114</sup>.

En conclusión podríamos decir que es importante señalar que si en los cuartetos existe un vaivén entre pasado y presente, en los tercetos se nota una clara tendencia al futuro imaginario donde el hombre admirador procederá a rendirle el más profundo sentimiento a su dama.

Se nota entonces una progresión temporal. En primera instancia, en los dos cuartetos se oscila entre el pasado y el presente, momentos donde el amante se cuestiona acerca de los alcances de la hermosura de su amada y donde además se establece el paralelismo de los dos momentos de belleza femenina: niña-mujer, pero, al momento en que se llega a los tercetos, dicha oscilación desaparece y todo se resuelve en un constante deseo que ejerce el yo poético en seguir admirando a su señora.

Estos cambios constantes entre tiempos verbales es lo que le da unidad al soneto, se vuelve una de sus bases fundamentales y es la que establece el hilo conductor del poema de principio a fin.

---

<sup>114</sup> Hemos dicho en notas anteriores que el soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” contiene también referencias al campo semántico de las flores, sin embargo tanto este soneto como el de Góngora se dirigen hacia diferentes vertientes. Mientras que el poeta toledano lo inclina hacia el gozo de la belleza antes de la llegada de la inminente vejez, el poeta cordobés lo ha inclinado hacia una admiración constante de la preciosidad femenina sin mencionar la llegada de la decadencia, más bien el soneto termina con la resignación de un sentimiento desgraciado de un amante hacia la mujer desdeñosa, pero también representa un canto hacia todos aquellos poetas que le cantan al amor.

Tanto las imágenes de la mujer como del hombre son significativas en este poema, porque en ambos casos existe una línea progresiva. En la dama, este avance se inclina hacia su hermosura y los efectos que causa en su amante, por otro lado, la progresión de éste se inclina hacia su estado anímico. La única mención directa que se hace con respecto a su persona es cuando se le califica como “ruiseñor” y se ha visto cómo su ánimo va decayendo hasta llegar a un estado de tristeza profunda donde se conforma con rendirle tributo a su señora, mientras que ella permanece impassible a las miradas y los bellos cantos que le brinda su enamorado.

#### 4.3 La mujer divina en el mundo poético de Góngora.

Vemos cómo se ha cumplido uno de los ideales gongorinos sobre la mujer en los sonetos amorosos gongorinos: la mujer pura, casta e inalcanzable que no corresponderá a los galanteos de su amante.

En el soneto se han analizado algunos tópicos heredados desde la Edad Media, pero en esta ocasión, el poeta áureo incorpora otros elementos como lo es el amor platónico, sin embargo, hemos visto cómo el poeta nos plasma desde su propia perspectiva y basándose en estos elementos de la literatura tópica, otro encuentro amoroso, con la diferencia de que jamás existirá un acercamiento entre los amantes. La dama permanece lejana y desdeñosa ante un amante ferviente por amarla.

José Pascual Buxó y Giulia Poggi señalan la increíble capacidad de refuncionalización que tuvo Góngora en cada uno de los sonetos amorosos que compuso, dejando atrás las ideas anteriores que autores como R. Jammes o incluso el mismo D. Alonso exponían sobre la posible imitación directa que realizaba el poeta

cordobés en sus poemas calificándolo así como un perfecto imitador de las formas poéticas italianas que llegaron a influenciar a todos los poetas del Siglo de Oro.

Más allá de un ejercicio imitativo, se ha podido observar cómo el poeta retomó los tópicos literarios, tanto medievales como renacentistas y es desde su pluma y pensamiento que logró una gran recontextualización de los mismos para plasmar sus propias ideas acerca del amor en todos sus diferentes matices, como ha sido el caso del presente soneto estudiado, donde incorporó temas como la no correspondencia amorosa y el desdén, los cambios de los tiempos verbales y las imágenes sobre el amor y el poeta, además a diferencia de autores italianos anteriores a él, en este poema lo que prepondera es la imagen de la mujer y cómo esta lleva al dolor placentero de un amante que sólo profesa amor puro hacia una mujer indiferente.

Su mundo de representación será cada vez más vasto de imágenes y metáforas que al incorporarlas de manera estratégica le brindará su propio sello. Su laboratorio poético irá en aumento y eso se notará con el paso de los años y culminará justamente en el momento en que presentan sus obras cumbres, pero no está de más mostrar y analizar pequeños detalles del desarrollo del mundo de la palabra gongorina.

## CONCLUSIONES

En el presente estudio se han analizado tres sonetos amorosos de Góngora donde se plasma la imagen de la mujer desde diferentes perspectivas. Se escogieron cronológicamente tres composiciones donde se nota evidentemente el paso del tiempo y cómo el poeta desde el inicio posee una sensibilidad notable en la manera de componer poesía amorosa. El primer soneto es del año de 1582, justamente cuando el autor comienza su carrera como escritor de sonetos de corte amoroso. Si bien la crítica señala que esta época es la de un joven atraído por la forma de escritura de algunos poetas italianos y españoles autores anteriores a él y se considera que experimenta de forma un tanto impersonal con la herencia recibida, es una de las etapas de mayor producción de sonetos por lo que es, en ciertas ocasiones, notorio el uso de alusiones mitológicas, metáforas, imágenes y otros elementos extraídos de la poesía amatoria anterior a él. Es por ello que se eligió un soneto precisamente enmarcado en este período para demostrar que no solamente el autor manejó con mucha habilidad los temas recurrentes en la poesía amatoria, sino que le imprime a la composición su sello personal y una gran fuerza expresiva. En este sentido, pone en evidencia una línea de creatividad que se extiende a los otros sonetos de la serie.

Posteriormente se escogió, de forma estratégica, un poema que estuviera incluido en el ciclo de 1590 a 1596, cuando el poeta decayó en su producción de sonetos amorosos. Incluso con el paso del tiempo, Góngora sigue dominando los temas amorosos con la maestría que lo caracteriza y sigue poniendo de manifiesto una especial sensibilidad que da vida con gran intensidad a lo desarrollado en el poema. Esto entra en cierta discrepancia con algunos críticos que aseguran que el autor barroco parece dominar más los temas picarescos y cortesanos.

Finalmente en el análisis se incluyó como último soneto a estudiar uno del año de 1603, justamente diez años antes de la composición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* donde se pudiera notar no solamente al poeta maduro sino también la increíble capacidad de refuncionalización de tópicos que fue obteniendo con los años para dejarnos una poesía cargada de su estilo propio. En este caso, la recreación del tema amoroso aparece conjuntamente con la consideración de la forma poética a través de la que se expresa. Se da la vinculación con Garcilaso a través del planteamiento del dulce lamentar con el que se marca la contraposición entre fondo y forma.

Es cierto que los sonetos analizados en este trabajo contienen algunos elementos heredados de poetas anteriores y se ubican dentro de las convenciones del petrarquismo, sin embargo, conforme avanzó el estudio, se fue demostrando que Góngora da cauce dentro de esa tradición a la expresión de una sensibilidad que se manifiesta intensamente en el desarrollo diferente que caracteriza de principio a fin a cada uno de los sonetos (como todos los del poeta).

Es evidente que en los poemas “Ya besando unas manos cristalinas” y “Si ya la vista de llorar cansada”, el autor se preocupó de plasmarnos a hombres o amantes que suspiran por su bellas mujeres. Sea correspondido o no, el sentimiento amoroso que les profesan es profundo pero existe un instante donde ambos amantes quedan inmersos en la tristeza y la soledad, es ahí donde toman un papel preponderante y Góngora se ocupa en presentarnos cómo estos amantes van de la alegría y el placer hasta un estado de soledad. Sin embargo, en “Si Amor entre las plumas de su nido”, se impone como tema general, la descripción del sentimiento poético por excelencia: el amor, y cómo éste será la constante emocional para un amante que observa a su dama en dos momentos diferentes de su vida: la infancia y la madurez.

Sin dudarlo, conforme avanza el estudio, se puede observar que existe un poeta joven, escritor de sonetos preocupado en recrearnos el sentimiento de la pasión. Es así que en el primer soneto, se ejemplifica con todo su esplendor el placer de los sentidos entre dos amantes deseosos por amar. En el segundo, la preponderancia de la mujer inaccesible frente a un amante solitario nos hace ver la belleza de un poema que le canta a la ausencia femenina y es de notarse que la estructura compositiva cambia a la usual empleada por el autor en la confección de sonetos, pero es cuando llegamos a la tercera composición donde se ve que la cuestión de describir solamente una relación de amor desgraciado entre los amantes, es enriquecida con la constancia amorosa que muestra a un yo lírico que celebra la hermosura de una bella joven inalcanzable. Sin lugar a dudas estamos frente al Góngora maduro que ha absorbido y digerido por completo la literatura tópica.

Es por este motivo que se analizó con detalle cada uno de los poemas seleccionados en el corpus, para manifestar que el poeta no es nada más que un mero imitador de las formas poéticas heredadas a España, sino que es su pensamiento y su pluma lo que está introducido en cada uno de los sonetos. Para ello, no sólo se emplearon estudios de críticos consolidados como Dámaso Alonso o Robert Jammes, sino que también se apeló a las nuevas investigaciones en torno al poeta. Basándonos en autores como Jesús Ponce Cárdenas, José María Micó y Giulia Poggi que abogan por una nueva línea de investigación hacia Góngora es que nació el presente estudio, para hacer notar que el poeta barroco no es solamente un imitador en su poesía, sino que en cada una de las composiciones, aunque sea mínimamente, se nota la readaptación de tópicos y temas recurrentes en la poesía amatoria.

Siguiendo el criterio de estos críticos es que se demuestra que el poder de la sensibilidad del poeta radica en su capacidad de representar cada palabra en su poesía, por tanto, no podemos tildarlo de insensible, por el contrario, se demuestra que él se encuentra inmerso en cada imagen y en cada tema tratado en sus poemas. El mundo de artificio del que se habla en la poesía gongorina en ningún momento representa un radical alejamiento de la sensibilidad. Góngora y su sello personal se encuentran escondidos tras las palabras y tras sus conceptos, de ningún modo permanece ajeno a las circunstancias, el lenguaje natural es reemplazado por el lenguaje representativo que con ayuda de las imágenes y las metáforas nos presentan encuentros amorosos llenos de erotismo, sensualidad femenina y belleza estética.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Alborg, J.L., *Historia de la Literatura Española “época barroca”* 2ª. ed., Gredos, Madrid, 1970.
2. Aguirre, José Luis, *Góngora, su tiempo y su obra. Estudio crítico sobre el Polifemo*, M.A.S, Madrid, 1955.
3. Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1982, 619 pp.
4. -----, *La Lengua poética de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950,
5. -----, *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª. ed., Gredos, Madrid, 1971, 600 pp.
6. -----, *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1972.
7. -----, *Góngora y el Polifemo*, 1ª. reimpr, Gredos, Madrid, 1980.
8. Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2002, 283 pp.
9. *Antología Poética en honor a Góngora*, ed. de Gerardo Diego, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 190 pp.
10. Aristóteles, *Arte Poética*, Porrúa, México, 1999.
11. Balbín Núñez de Prado, Rafael, *La renovación poética del Renacimiento*, ANAYA, Madrid, 1990, 93 pp.
12. Buxó, José Pascual, *Ungaretti y Góngora (Ensayo de Literatura Comparada)*, UNAM, México, 1985.

13. *Cancionero Antequerano*, ed. de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
14. Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, 454 pp.
15. Carvallo, Alfonso de, *Cisne de Apolo*, intr., de Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Reichenberger, 1997.
16. Collard, Andrée, *Nueva Poesía: Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967.
17. Darst, David H., *Imitatio* (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro), Orígenes, col. Tratados de Crítica Literaria, Madrid, 1985, p. 51-82.
18. Díez Fernández, J. Ignacio, *La poesía erótica en los Siglo de Oro*, Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2003.
19. ----- y Adrienne L. Martín, *Venus Venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Editorial Complutense, Madrid, 2006, 265 pp.
20. *Documentos Gongorinos*, ed. de Eunice Joiner Gates, El Colegio de México, 1960.
21. Dorra, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1981, pp. 87-169.
22. Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Editora Nacional, Madrid.
23. Espinosa, Pedro, *Primera parte de Flores de Poetas Ilustres*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2006.

24. Ferraté, Juan, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1592-1966*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
25. Garcilaso de la Vega, *Poesías Completas*, ed. de Ángel L. Priteto de Paula, Castalia Didáctica, Madrid, 1989.
26. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, 400 pp.
27. Gicovate, Bernardo, *El Soneto en la poesía hispánica (Historia y Estructura)*, UNAM, México, 1992.
28. Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, pról. y notas de Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez, Aguilar, Madrid, 1943, 1180 pp.
29. -----, *Sonetos Completos*, ed., intr., y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1968, 335 pp.
30. -----, *Sonetos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Universidad de Madison, E.U.A, 1981.
31. -----, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Alexander Parker, REI, Madrid, 1987.
32. -----, *Antología Poética*, intr. y notas de Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1986.
33. Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed., intr., y notas de Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 2001.
34. Guerrero, Gustavo, *Teorías de la Lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 222 pp.
35. Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, t. II, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

36. Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1973.
37. Horacio, *Arte Poética*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 2006, pp. 237-255.
38. Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Castalia, España, 1987, 564 pp.
39. Kelen, Jacqueline, *El deseo o el ardor del corazón*, trad. de Jorgi Quingles, El Barquero, Barcelona, 2004.
40. Lapesa, Rafael, *Introducción a los Estudios Literarios*, 22ª. ed, Cátedra, Madrid, 2004.
41. Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid, 1966.
42. -----, *Cómo se comenta un texto literario*, 13ª. ed., Cátedra, Madrid, 1975.
43. Lafitte- Houssat, Jacques, *Trovadores y Cortes de Amor*, trad. de Eugenio Abril, 2ª. ed, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
44. Manero Sorolla, María del Pilar, *Imágenes Petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990.
45. -----, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987, 232 pp.
46. Markale, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat, 3ª. ed, El Barquero, Barcelona, 2006.
47. Martínez Arancón, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1978, 284 pp.
48. Molho, Maurice, *Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1977.

49. Montes de Oca, Francisco, *Teoría y Técnica de la Literatura*, 18ª. ed., Porrúa, México, 1998, 214 pp.
50. Mortara Garavelli, Bice, *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1991.
51. Núñez Mata, Efrén, *Historia y origen del Soneto*, Botas, México, 1967.
52. *Obras en verso del Homero español. Que recogió Juan López de Vicuña.* ed. de Dámaso Alonso, Clásicos Hispánicos, Consejo de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
53. Orozco Díaz, Emilio, *Introducción a Góngora*, Cátedra, Madrid, 1986.
54. Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, 4ª. ed., Cátedra, Madrid, 1988, p. 21-73.
55. Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2003.
56. Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.
57. Petrarca, Francesco, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, intr. de Nicholas Mann, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2006.
58. Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2001, 246 pp.
59. Quilis, Antonio, *Métrica Española*, 16ª. ed., Ariel, Barcelona, 2004, 235 pp.
60. R. de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1589-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.
61. Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, t. VII, FCE, México, 1958.
62. Rico, Francisco, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglo de Oro: Barroco*, t. III, Crítica, Barcelona, 1983.

63. Riquer, Martín de, *Los Trovadores. Historia Literaria y textos*, t. I, Planeta, Barcelona, 1975.
64. Rivers, Elías, *El Soneto Español en el Siglo de Oro*, El Colegio de México, 1987.
65. Rodríguez Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española del los Siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid.
66. Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed., intr. y notas de Peter Russell, Castalia, Madrid, 2001.
67. Serés Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
68. Sebold, Russell P., *Lírica y Poética en España 1536-1870*, Cátedra, Madrid, 2003.
69. Singer, Irving, *La naturaleza del amor II. De lo cortesano a lo romántico*, trad. de Victoria Schussheim, Siglo XXI, México, 1992.
70. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, ed. de Bernardo Alemany y Selfa, Real Academia Española, Madrid, 1930.

## ARTÍCULOS

1. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, “La Estilística” en *Teoría de la Literatura*, 2ª. eimpr., Gredos, Madrid, 1975, p. 434-459.
2. Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, “Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética” en *Seis Calas en la Expresión literaria Española (prosa, poesía y teatro)*, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 77-107.
3. Blanco, Mercedes, “Góngora y el concepto” en *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, pp. 319-346.
4. Bonilla Cerezo, Rafael, “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora” en *Góngora Hoy IX. “Ángel Fieramente Humano”. Góngora y la Mujer*, coord., y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2007, pp. 157-263.
5. Egido, Aurora, “Góngora y la batalla de las musas” en *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, pp. 95-126.
6. García Lorca, Federico, “La imagen poética de don Luis de Góngora” en *Obras Completas*, Madrid, 1960.
7. Martín, Adrienne L., “Góngora y la visualización del cuerpo erótico” en *Góngora Hoy IX. “Ángel Fieramente Humano”. Góngora y la Mujer*, coord., y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2007, 265-287.

8. Poggi, Giulia, “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?” en *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002
9. Welles René y Austin Warren, “Estilo y estilística” en *Teoría Literaria*, pról., de Dámaso Alonso, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1966, p. 207-220.

## DICCIONARIOS

1. *Bestiario Medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, 3ª. ed., Siruela, Madrid, 2002.
2. *Diccionario Mitológico*, ed. de Carlos Gaytán, 9ª. ed., Diana, México, 1979.
3. *Diccionario de Autoridades*, Real academia española, Biblioteca Románica Hispánica, 3 tomos, Gredos, Madrid, 1979.
4. *Diccionario de zoología en el mundo clásico*, ed. de Fulgencio Martínez Saura, Ellago, México, 2007.
5. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, ed. de Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1990.
6. *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. de Pierre Grimal, Paidós, Barcelona, 1981.
7. *Diccionario de Retórica y Poética*, ed. de Elena Beristáin, 2ª. reimpr, Porrúa, México, 2000.
8. *Diccionario de la Lengua Española*, 18ª. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1956.

## MESOGRAFÍA

1. Besó Portalés, César, “El sentimiento amoroso en la *Cárcel de Amor*” en: <http://www.ucm.es/info/especulo7numero21/carcelam.html>
2. Carreira, Antonio, *Góngora y su aversión por la reescritura*, edición digitalizada de la Revista *Criticón* en, [http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/074/074\\_067.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/074/074_067.pdf)
3. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o española* en, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>.
4. García-Page, Mario, *La construcción comparativa en la lengua de Góngora* en, <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-4BAC4B5D-1A68-BEF3-0CFF-85C528121DAF&dsID=PDF>
5. [http://www.terra.es/personal4/phantom\\_2001/topoi.htm](http://www.terra.es/personal4/phantom_2001/topoi.htm)
6. Manero Sorolla, Pilar, “La configuración imaginística de la dama en la lírica del renacimiento: La tradición petrarquista”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992): pp. 5-71, en <http://social.chass.ncsu.edu/salstad/fls301/petrarca.html>
7. *Obras de Don Luis de Góngora/ Reconocidas i comunicadas con el / Por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Poluoranca.* en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>

8. Romanos, Melchora, *Las "Anotaciones" de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora*. Edición digital a partir de las Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín, vol. 1 1989, p. 583-590 en Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_058.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_058.pdf)
9. Roses Lozano, Joaquín, *Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora*. Edición digital de la Revista *Criticón* en, [http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/049/049\\_031.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/049/049_031.pdf)
10. *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*. Recogidos por Don Gonzalo de Hoces y Cordoua natural de la Ciudad de Cordoua. Dirigidas a don Francisco Antonio Fernández de Cordoua, Marques de Gvalcalazar. Con Privilegio en, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=954>
11. von der Walde Moheno, Lillian, "El amor cortés" en "Espacio Académico" de *Cemanáhuac*, III: 35 (junio 1997). <http://docencia.izt.uam.mx/walde/AMORCORTES.html>
12. von der Walde Moheno, Lillian, "El amor", en Aurelio González y M. T. Miaja, *Introducción a la cultura medieval*. Manuales de *Medievalia* 3, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 79-86. [ISBN 968-36-9788-12](https://doi.org/10.1017/S0014180105000978)